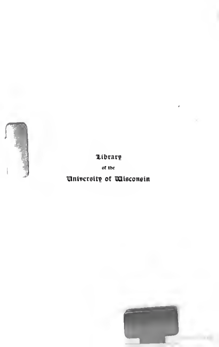


Die Landschaft in der Kunst der alten Völker

Karl Woermann



DIE

LANDSCHAFT

IN DER

KUNST DER ALTEN VÖLKER.

EINE

GESCHICHTE DER VORSTUFEN UND ANFÄNGE

DER

LANDSCHAFTSMALEREI

VON

KARL WOERMANN.

MÜNCHEN.
THEODOR ACKERMANN
—
1876.

Druck von [illegible] Mühlthaler in München

HEINR. BRUNN

AUS DANKBARKEIT UND VEREHRUNG

ZUGEEIGNET

VORWORT.

Als ich vor nunmehr vier Jahren die Reise nach dem Süden antrat, um mein Material für das vorliegende Buch zu vervollständigen, hoffte ich es schneller zu vollenden, als mir möglich gewesen. Die Gründe der Verzögerung liegen theils in meinen anderen Berufsarbeiten und Studien, neben welchen die Arbeit an diesem Buche nur nebenhergehen konnte, theils aber in einer späteren Erweiterung des Planes, indem ich mich entschloss, den Orient in meine Untersuchung hereinzuziehen.

Der ganze erste, den Orient behandelnde Abschnitt kann nicht in gleicher Weise, wie die beiden letzten, das griechische und römische Alterthum behandelnden und die grösseren zwei Drittheile des Gesammtwerkes umfassenden Abschnitte, beanspruchen, auf Originalstudien zu beruhen. Zwar bin ich selbst in Aegypten und Indien gewesen und habe das Chinesenthum wenigstens in seinen Kolonien in Singapore und in Batavia kennen gelernt, aber zu einer Zeit, in welcher ich noch nicht die Absicht hatte, eine Geschichte der Landschaft in der Kunst des Alterthums zu schreiben. Nur die allgemeinen landschaftlichen Eindrücke, die ich in jenen Gegenden empfangen, konnten verwerthet werden. Gleichwohl hielt ich es im Interesse meines Buches für dringend geboten, den Orient nicht mit Stillschweigen zu übergehen, und da die grossartigen Publikationen des letzten halben Jahrhunderts, besonders über Aegypten und Assyrien, die eigene Anschauung der Originale fast ersetzen, ja, da dieselben auf die hier zur Sprache kommenden Fragen hin noch nie untersucht worden waren, und da mir natürlich die in den europäischen Museen befindlichen Originalgegenstände orientalischer Kunst doch zugänglich gewesen, so darf ich hoffen, dass die betreffenden Kapitel trotzdem im Stande sein werden, ein selbständiges Interesse einzuflössen. Will man sie aber nur als Einleitung zu den beiden viel umfangreicheren, unser klassisches Alterthum behandelnden Abschnitten gelten lassen, so habe ich auch Nichts dagegen.

Bei der Bearbeitung dieser Hauptabschnitte meines Buches bestand, dem sehr grossen Material, das ich mitgebracht, gegenüber, die Hauptschwierigkeit darin, die richtigen Grenzen der Mittheilung einzuhalten.

Von dem Gedanken, einen Katalog zu ſchreiben, kam ich ſehr bald zurück. Wollte ich aber eine Geſchichte ſchreiben, ſo muſste ich einen groſsen Theil des geſammelten Materials unbenutzt liegen laſſen. Ich habe mich zu dieſem Letzteren entſchloſſen und mich bemüht, für jedes einzelne Kapitel die dieſem angemeſſene eigene Behandlungsweiſe zu finden. Daſs nunmehr die Einen in dem einen Kapitel zu wenig, die Andern in dem anderen Kapitel zu viel aufgezählt finden werden, war unter dieſen Umſtänden nicht zu vermeiden. Ich konnte in dieſer Beziehung nur dem eigenen Gefühle folgen und hoffe, daſs es mich nicht allzuoft irregeleitet hat.

Als ich mir die Aufgabe ſtellte, die Geſchichte der antiken Landſchaftsmalerei, vielleicht als erſten Band einer Geſammtgeſchichte dieſes Kunſtzweigs, zu ſchreiben, war es mir noch unbekannt, daſs W. HELBIG in Rom im Begriffe ſtand, einen Hauptabſchnitt dieſes Thema's, die Landſchaft in der kampaniſchen Wandmalerei in anderem Zuſammenhange eingehend mitzubehandeln. HELBIG's »Unterſuchungen über die kampaniſche Wandmalerei« ſind inzwiſchen ſchon vor zwei Jahren erſchienen, ja, HELBIG hatte mir mit nicht genug anzuerkennender Kollegialität ſchon früher, bei meiner Anweſenheit in Rom, einen Einblick in das Manuſkript der betreffenden Kapitel ſeines Buches geſtattet. Ohne dieſe Kenntniſs würde ich vielleicht in ausgeſprochenerer Weiſe, als es jetzt geſchehen, die kampaniſche Landſchaftsmalerei zum Mittelpunkt meiner ganzen Darſtellung gemacht haben. Da ich nun aber mit HELBIG's Grundauffaſſungen übereinſtimmte, ſo war mir gerade ſein Buch ein Sporn, das meinige, anſtatt es zu einer katalogartigen Erweiterung jener ſeiner Artikel zu machen, nach ganz anderen Seiten hin zu erweitern, ſo daſs die kampaniſche Landſchaftsmalerei in meinem jetzt vorliegenden Werke kaum eine gröſsere Rolle ſpielt, als in HELBIG's Buch die kampaniſche Landſchaftsmalerei. Schon an eigentlichen Landſchaftsgemälden bietet die altrömiſche Wandmalerei, wenn auch weniger, ſo doch Bedeutenderes, als die unteritaliſche. Aber es galt ſelbſt über die eigentliche Landſchaftsmalerei hinaus eine Reihe angrenzender Fragen zu erledigen, es galt, den Verſuch einer Geſchichte der Wiederſpiegelung der landſchaftlichen Natur in dem geſammten Kunſtleben der alten Völker zu machen, und gerade unter dieſen Umſtänden konnte es nicht ausbleiben, daſs ich zu einigen archäologiſchen Streitfragen Stellung nehmen muſste, die ich ſonſt vielleicht lieber in beſonderen Aufſätzen behandelt hätte. Ich will in dieſer Beziehung nur an die Philoſtratiſchen Gemälde, an die Theaterdekorationsmalerei, an die Perſpektive erinnern. Man wird nicht ſagen können, daſs ich die Gelegenheit geſucht, mich in dieſen und anderen Fragen auszuſprechen. Man wird vielmehr zugeben müſſen, daſs der Gang meiner Unterſuchungen mir dieſelben unabweisbar aufdrängen

muſste. Ich gebe mich aber der Hoffnung hin, daſs mein Buch durch dieſe und ähnliche Epiſoden an Intereſſe gewonnen habe.

Während der ganzen Zeit meiner Arbeit an dieſer Schrift habe ich das Glück gehabt, von ausgezeichneten Gelehrten freundſchaftlich unterſtützt zu werden.

In erſter Linie gebührt mein Dank dem verehrten Manne, mit deſſen Namen ich das Widmungsblatt ſchmücken durfte. Wie viel Anregung ich ſeiner perſönlichen Lehre, ſeinem mündlichen Wirken verdanke, das wiſſen diejenigen zu würdigen, die mit mir und länger, als ich, ſeines Unterrichts und ſeines Umgangs genoſſen; wie viel Anregung ich aber ſeinen Schriften verdanke, davon wird manche Seite dieſes Werkes offen Zeugniſs ablegen. Ich bitte BRUNN, die Widmung dieſer Blätter als ein Zeichen aufzufaſſen, daſs ich wünſchte, mich in vollerem Sinne als ſeinen Schüler bezeichnen zu dürfen, als es mir nach der verhältniſsmäſsig kurzen Zeit, die ich es wirklich geweſen, vielleicht zuſteht.

Daſs ich auch W. HELBIG in Rom den aufrichtigſten Dank für vielfache Unterſtützung durch Rath und That ſchuldig bin, habe ich ſchon geſagt und wiederhole ich von Herzen. In Rom waren es außerdem beſonders AD. TRENDELENBURG und G. HIRSCHFELD, die mir freundſchaftlich zur Seite ſtanden und hie und da ſuchen halfen. In Neapel iſt es beſonders G. DI PETRA geweſen, der mir das Studium in einer liebenswürdigen Weiſe, für die ich ihm herzlich dankbar bin, erleichtert hat; in Athen hat O. LÜDERS mein Werk in jeder Weiſe gefördert. Beſonderen Dank ſchulde ich AUG. EISENLOHR in Heidelberg für ſeine Nachweiſungen zu meinem ägyptiſchen Kapitel, welches übrigens bereits im Sommer 1875 in LÜTZOW'S »Zeitſchrift für bildende Kunſt« (Bd. X, Heft 8 u. Heft 9) für ſich abgedruckt worden iſt. Endlich habe ich B. STARK in Heidelberg und H. HINCK in Greifswald für manche Unterſtützung meinen Dank zu ſagen. Mein Freund, der Maler H. C. KROHN in Weimar aber, der mir die prächtigen farbigen Kopien ſowohl der antiken Odyſſeelandſchaften, die ich als Werk für ſich gleichzeitig mit dieſem in Farbendruck publizire, als auch der Orginale für die meiſten der in dem vorliegenden Buche veröffentlichten Tafeln angefertigt hat, weiſs, daſs ich ihm dankbar bin, auch ohne daſs ich es ſage.

DÜSSELDORF, Auguſt 1875.

K. W.

INHALT.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Landschaft in der Kunst des Orients.

ZWEITER ABSCHNITT.

Die Landschaft in der griechischen Kunst vor Alexander dem Grossen.

DRITTER ABSCHNITT.

Die Landschaft in der alten Kunst nach Alexander dem Grossen.

EINLEITUNG.

Die »Landschaft« ist ein Stück der Erdoberfläche in Verbindung mit den Himmelserscheinungen, die sie beeinflussen.

Die physiognomische Erscheinung der Landschaft ist, abgesehen zunächst von diesen atmosphärischen Einflüssen, abhängig von der Gestaltung der anorganischen Massen, welche die Erdrinde bilden, und der Pflanzendecke, welche diese bekleiden.

Die Geologie und die Botanik sind daher unentbehrliche Hülfswissenschaften einer Physiognomik der Landschaft, und wir wissen es den Naturforschern Dank, die sich mit dieser Seite ihrer Wissenschaft beschäftigt haben [1].

Wie die Gestaltung der Erdoberfläche vor sich gegangen, wie, theils durch die Kräfte des Feuers, theils durch die des Wassers, die Erdrinde ihre heutige Gestalt gewonnen, wie der Pflanzenteppich entstanden, der sich über ihr ausbreitet, wie der Mensch sich aus der unbeseelten Natur losgerungen und seine jetzige Gestalt erhalten, das sind Fragen, die, so interessant sie an sich sind [2], für den Zweck dieser Schrift doch aus naheliegenden Gründen ausgeschlossen werden müssen. Weder die »urweltliche Landschaft« berührt uns, noch der »vorsündfluthliche«, der fossile, der praehistorische Mensch, noch das Verhalten beider zu einander.

Erst der Mensch in seiner heutigen Gestalt und erst der Mensch in seiner historischen Erscheinung interessirt uns für die vorliegende Untersuchung, und wir dürfen es wohl als ausgemacht ansehen, dafs die Erdoberfläche, als dieser historische Mensch sich auf ihr einrichtete, im Wesentlichen bereits ihre heutige Gestalt angenommen hatte. Denn wenn auch dieselben Naturkräfte, welchen die Erdrinde ihre heutige Gestalt verdankt, wie seit LYELL's Forschungen mit einigen Beschränkungen [3]) allgemein zugestanden wird, noch fortwährend an ihrer Umgestaltung weiterarbeiten, so gehen diese Veränderungen doch so langsam vor sich, dafs sie gegen den verhältnifsmäfsig kurzen Zeitraum, seit dem wir die Geschichte der Menschen verfolgen können, nicht in Betracht

[1]) »Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse« im zweiten Theile von A. v. HUMBOLDT's Ansichten der Natur. — »Andeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge« in der ersten Beilage zu C. G. CARUS' Briefen über die Landschaftsmalerei (Lpzg. 1831).

[2]) Vgl. COTTA, die Geologie der Gegenwart (1872) Kap. VIII »Geologie und Geschichte«, insbesondere S. 302 ff.

[3]) Sir Ch. LYELL, Principles of geology. 10. ed., Vol. I, pag. 106 ff. — Dagegen CARL VOGT, Lehrbuch der Geologie etc. (2. Aufl.) § 1625.

kommen. Auch läfst die Zufälligkeit der Umrisse im Einzelnen bei einer regelmäfsigen Wiederholung des physiognomischen Hauptcharakters der verschiedenen Formationen [4]) es gleichgültig erscheinen, dafs schon in dem verfolgbaren Zeitraume unserer Geschichte sich eine nicht unbeträchtliche Reihe von Veränderungen der Erdrinde nachweisen lassen. Ihr geologischer Gesammtcharakter hat sich in dieser Zeit deshalb doch nicht verändert.

Aber nicht nur die anorganische Natur hat der Mensch bei seinem Erscheinen in der Geschichte in ähnlicher Gestalt vorgefunden, wie sie uns heute erscheint, auch die Vegetation, welche den grofsesten Theil des Erdbodens bedeckt, hat seit jener Zeit wahrscheinlich keine wesentlich neuen Formen und Formationen mehr hervorgebracht. »Der Zustand der Vegetation«, sagt F. Unger [5]), »seit der Schöpfung des Menschen kann sich zu unbedeutend verändert haben, als dafs wir durch Vergleichung damaliger Zustände mit den gegenwärtigen auch nur über den kleinsten Punkt Aufklärung zu erhalten im Stande wären.« Freilich hat der Mensch selbst durch sein Eingreifen viel dazu beigetragen, die Pflanzendecke einzelner Länder und Distrikte ganz zu verändern, wie z. B. im ganzen Flachlande von China kaum eine einzige Pflanze wachsen soll, die nicht Kulturpflanze wäre [6]), ja er hat durch Veredlung auch eine Reihe ganz neuer Gebilde aus ursprünglichen Formen der Natur zu schaffen gewufst, aber die von seiner Kultur unberührte Landschaft scheint doch heute noch im Wesentlichen mit denselben Formen von Gewächsen in denselben Formationen, d. h. denselben geselligen Vereinigungen von Wäldern, Hainen, Wiesen, Haiden etc. ausgestattet zu sein, welche das Auge der ältesten historischen Menschen gefesselt haben.

Die Pflanzengeographie, welche besonders seit HUMBOLDT's Anregungen einen bedeutenden Aufschwung genommen hat, beschäftigt sich mit der Verbreitung der Pflanzenformen in bestimmten Formationen über die Erde, sie sucht die ursprünglichen Zentren jeder Flora festzustellen und die Wanderungen der Pflanzen von einem Gebiete in's andere zu verfolgen [7]). Sie ist die wichtigste der naturhistorischen Hülfswissenschaften zu der Lehre von der Physiognomie der Landschaften, weil der wichtigste Bestandtheil einer solchen Lehre die Physiognomik der Pflanzenwelt sein müfste. Denn »wenn auch«, wie A. v. HUMBOLDT [8]) sagt, »der Charakter der verschiedenen Erdräume von allen äufseren Erscheinungen zugleich abhängt, wenn Umrifs der Gebirge, Physiognomie der Pflanzen und Thiere, wenn Himmelsbläue, Wolkengestalt und Durchsichtigkeit des Luftkreises den Totaleindruck bewirken: so ist doch nicht zu läugnen, dafs das Hauptbestimmende dieses Eindrucks die Pflanzendecke ist.«

Verschiedenartige physiognomische Erscheinungen gehen aber auch aus der Verbindung von bestimmten Pflanzen- und Gesteinsformen hervor, wie wenn in italienischen Gegenden eine üppige Vegetation inselartig aus unbe-

[4]) Vgl. A. v. HUMBOLDT, Kosmos, S. 311, (dieselbe Seitenzahl in der Ausgabe von 1845 und von 1869).

[5]) Geschichte der Pflanzenwelt, Wien 1852, S. 42.

[6]) M. J. SCHLEIDEN, die Pflanze und ihr Leben, 4. Aufl., S. 325.

[7]) HUMBOLDT, Essai sur la géographie des plantes 1807. — A. GRISEBACH, die Vegetation der Erde, Lpzg. 1872. — Populärere Bemerkungen in M. J. SCHLEIDEN's Werke: Die Pflanze und ihr Leben, Kap. 12, 13, 14. — J. F. SCHOUW, die Erde, die Pflanzen und der Mensch, Lpzg. 1854.

[8]) Kosmos I, S. 371 (vgl. S. 374), und mit denselben Worten in den »Ideen zur Physiognomik der Gewächse«, S. 15.

lebtem ödem Gestein aufsprofst [3]), wenn die Sanddünen der Nordseeküste mit spärlichen, blassgrünen Gräsern bekleidet erscheinen, oder wenn in deutschen Flussthälern der grüne Laubwald scharf kontrastirend bis an den Rand jäh abfallender Felsen sich erstreckt. Es ist unsere Aufgabe nicht, auf alle diese Verhältnisse einzugehen. Genug, die Pflanzendecke und die geologische Gestaltung der Erde sind es, welche zunächst den Eindruck der Landschaft bestimmen, und wir dürfen annehmen, dafs die frühesten Menschen der Geschichte im Allgemeinen derselben so bestimmten physiognomischen Gestaltung der Erdoberfläche gegenüber gestanden haben, welche die moderne Landschaft aufweist, soweit sie nicht von der menschlichen Kultur verändert worden ist.

Ebenso sicher aber dürfen wir annehmen, dafs auch die Himmelserscheinungen, welche der Landschaft erst ihr Leben verleihen, seit jener Zeit keinen neuen Gesetzen unterworfen worden sind. Damals wie heute hat die Sonne den Tag, haben der Mond und die Sterne die Nacht erleuchtet, haben stürmische Winde die Wogen aufgewühlt und eilende Wolken zeitweilig den Glanz der Himmelskörper verhüllt. Damals wie heute haben die blauen Wellen des Meeres bei klarem Himmel und leicht säuselndem Winde die hellen Sonnenstrahlen tausendfältig wiedergespiegelt, damals wie heute konnte ein aus schwarzer Wetterwolke zuckender Blitz, von krachendem Donner gefolgt, die tausendjährige Eiche spalten und konnte der heulende Orkan den Urwald zu Boden strecken. Damals wie heute hüllte die niedergehende Sonne die Landschaft in ein glühendes Purpurlicht und bedeckte der herbstliche Morgennebel sie mit weifslichem Schleier.

Dürfen wir also dabei bleiben, dafs die Menschheit, seit wir ihre Geschichte verfolgen können, im Allgemeinen durchaus ähnlichen landschaftlichen Eindrücken ausgesetzt gewesen ist, wie sie uns noch heute entgegentreten, so dürfen wir doch nicht vergessen, dafs die landschaftliche Physiognomie verschiedener Gegenden der Erde von Haus aus eine sehr verschiedene gewesen ist und dafs daher auch die Eindrücke, welche die verschiedenen Landschaften auf ihre Bewohner gemacht haben, von Anfang an sehr verschieden gewesen sein müssen.

Schon die nächstliegende praktische Beeinflussung der verschiedenen Völker durch die Natur, in welcher sie wohnten, ist natürlich eine sehr verschiedene gewesen. Nur die fruchtbarsten Theile der tropischen Zone boten ihren Bewohnern ohne ihr Zuthun reichliche Nahrung, sodafs sie in unmittelbarster Berührung mit der üppigen Natur bleiben konnten und keine Anstrengungen zu machen brauchten, um sich durch die Kultur über sie zu erheben. In den meisten Gegenden verhielt es sich anders. Schon der Jäger und der Fischer, welche die Wälder durchstreiften, bedurften bestimmter Geräthe, um der Natur ihre Beute abzugewinnen. Der Hirt wanderte von Ort zu Ort, um sich die besten Weideplätze für seine Heerden auszusuchen. Der Ackerbauer aber begann sogar, die Wälder zu lichten, um sich an der Stätte einstiger Wildnifs inmitten seiner Felder häuslich niederzulassen. Je weiter die Kultur fortschritt, besonders seit den Städtegründungen, desto mehr wurde der Mensch der Natur entfremdet, aber desto mehr fühlte er sich auch als ihr Herr ihr gegenüber stehen und desto mehr beugte er sie unter sein Joch und veränderte er dadurch den landschaftlichen Charakter seiner Gegend.

[3]) Humboldt, Ideen zur Physiognomik der Gewächse, S. 10.

Weite Länderstrecken sind jetzt mit wallenden Saatfeldern bedeckt, üppige Nutzgärten umgeben die blühenden Ortschaften, lange Kanäle durchziehen die fruchtbaren Niederungen, ganze Berge werden als Baumaterial fortgeschleppt, und das öde wilde Meer sogar belebt sich mit buntbewimpelten Masten und schwellenden Segeln.

Aber es ist nicht diese Seite des Verhältnisses der Menschen zur Natur, welche wir in dieser Schrift behandeln wollen, es ist nicht die Geschichte der praktischen und ökonomischen Wechselbeziehungen zwischen der menschlichen Kultur und der landschaftlichen Natur, welche hier geschrieben werden soll. Die landschaftliche Natur wirkt auch schon früh auf das Geistesleben der Menschen ein, und diese Einwirkung der landschaftlichen Natur auf den Menschen, seine Naturanschauung im weitesten Sinne des Wortes ist es, die uns interessirt, wenngleich es auch nur eine besondere Seite derselben ist, welche uns hauptsächlich beschäftigen soll.

Inmitten der Landschaft der Erdoberfläche, deren Gemälde ich in kurzen Zügen zu entwerfen versucht habe, findet sich der Mensch, er selbst ein Theil des Naturganzen. Im Bewufstsein seines Denkvermögens fängt er jedoch sehr bald an, sich der im Einzelnen gedankenlosen Natur gegenüber als selbständiges Wesen zu fühlen. Jene praktische Thätigkeit, durch die er, von der Natur selbst angereizt, die Erdoberfläche seinerseits zu bearbeiten und sich zu unterwerfen anfängt, zeigt ihn zwar in gewissem Sinne als Herrn der Erde, aber es bleiben viel zu viele Beziehungen übrig, in denen er nach wie vor in der gröfsesten Abhängigkeit von der Natur sich befindet, als dafs er nicht die Ueberlegenheit der gesammten Naturkräfte anerkennen sollte. Der Blitz erschlägt dem Menschen seinen Bruder an seiner Seite, ein Hagelschlag zerstört die Früchte seines Feldes, eine Ueberschwemmung reifst seine Hütte fort, und die wohlthätigen fruchtbringenden Kräfte des Sonnenscheins und des Regens sind es doch, von deren unbeugsamen Einflufsen das Gedeihen seiner Arbeit abhängt. Das Abhängigkeitsgefühl von der Natur ist stärker als das Gefühl, sie beeinflufsen zu können, und aus diesem Abhängigkeitsgefühl entspringen, scheint es, die ersten Anfänge der Religion. Die Religion ist die früheste Stufe der Naturanschauung. »Ein dumpfes, schauervolles Gefühl von der Einheit der Naturgewalten«, sagt A. v. Humboldt [10]), »von dem geheimnifsvollen Bande, welches das Sinnliche und Uebersinnliche verknüpft, ist allerdings selbst wilden Völkern eigen. Die Welt, die sich dem Menschen durch die Sinne offenbart, schmilzt, ihm selbst fast unbewufst zusammen mit der Welt, welche er, inneren Anklängen folgend, als ein grofses Wunderland in seinem Busen aufbaut. Diese aber ist nicht der reine Abglanz von jener, denn so wenig auch noch das Aeufsere von dem Inneren sich loszureifsen vermag, so wirkt doch schon unaufhaltsam bei den rohesten Völkern die schaffende Phantasie und die symbolisirende Ahnung des Bedeutsamen in den Erscheinungen. Was bei einzelnen mehr begabten Individuen sich als Rudiment einer Naturphilosophie, gleichsam als eine Vernunftanschauung darstellt, ist bei ganzen Stämmen das Produkt instinktiver Empfänglichkeit. Auf diesem Wege, in der Tiefe und Lebendigkeit dumpfer Gefühle, liegt zugleich der erste Antrieb zum Kultus, die Heiligung der erhaltenden wie der zerstörenden Naturkräfte.«

---

[10]) Kosmos I, S. 16.

Aus dieſer religiöſen Naturanſchauung, die übrigens durch die Verſchiedenheit der Völker und der Landſchaften einen ſehr verſchiedenen Charakter erhält, ſondern ſich bei den Kulturvölkern in den höheren Stadien der Entwicklung zwei andere Richtungen der Naturanſchauung ab, welche den beiden Richtungen des Geiſtes, der Vernunſt und der Empfindung entſprechen. Die vernünſtige Naturanſchauung wird Naturwiſſenſchaft, Naturforſchung, die empfindende Naturanſchauung aber wird zur künſtleriſchen Auffaſſung der Natur, die ſich, inſoweit ſie ſich auf ein Stück der Erdoberfläche als Ganzes bezieht, am lebendigſten, aber erſt ſpät, als eigentliche Landſchaftsmalerei äuſsert.

Die Naturwiſſenſchaft trennt ſich Anfangs weder völlig von der Religion noch von der Kunſt. In den Gedichten der alten Naturphiloſophen ſind alle drei noch eng verbunden. Aber je mehr das menſchliche Wiſſen fortſchreitet, deſto mehr geht ſie ihre eigenen Wege, ihrer eigenen Ziele ſich bewuſst, und in unſerem Jahrhundert konnte es wohl nur dem hohen und freien Genius A. v. Humboldt's gelingen, ein naturwiſſenſchaftliches Werk zu ſchreiben, welches, zugleich ein Kunſtwerk, den Naturforſcher und den Kunſtfreund in gleicher Weiſe zu feſſeln weiſs. Einzelne Naturforſcher haben auch nach ihm in populären Schilderungen an die künſtleriſche Naturanſchauung angeknüpft, im Allgemeinen aber hält die Naturwiſſenſchaft der heutigen Zeit ſich ſtreng und objektiv an die Thatſachen, und es ſei ferne von uns, ſie deswegen tadeln zu wollen.

Die künſtleriſche Auffaſſung der Natur aber (und ſie iſt es, welche uns in dieſem Buche allein oder doch hauptſächlich beſchäftigen ſoll) hängt in manchen Beziehungen doch noch auf's Innigſte mit ihrer Mutter, der religiöſen Naturanſchauung, zuſammen. Wir werden die letztere daher bei der Beſprechung des künſtleriſchen Naturſinnes keines Volkes ganz übergehen dürfen, wenngleich ſie bei den verſchiedenen Völkern in verſchiedener Weiſe und in ungleicher Ausführlichkeit zu behandeln ſein wird.

Die künſtleriſche Auffaſſung der Natur ſelbſt aber, oder um uns unſerem Zwecke entſprechender auszudrücken, der landſchaftlichen Natur, d. h. der Erdoberfläche in Verbindung mit den atmoſphäriſchen Erſcheinungen, kann mehr oder weniger in allen Künſten ſich äuſsern, am wenigſten in der Muſik und in der Architektur. Doch daſs ſie ſich auch in der Muſik äuſsern kann, beweiſt gerade die neueſte Richtung dieſer Kunſt, bewies ſchon Haydn in ſeiner »Schöpfung« und Beethoven in ſeiner Paſtoralſymphonie; nur wiſſen wir von der Muſik der alten Völker, die uns hier zunächſt beſchäftigen ſollen, zu wenig, als daſs wir dieſelbe in Bezug auf künſtleriſche Aeuſserungen des landſchaftlichen Naturſinnes unterſuchen könnten. Daſs aber in der Architektur dieſe künſtleriſche Anlehnung an die Natur ſich in gewiſſer Weiſe ganz wohl äuſsern kann, dafür wird uns gerade die Betrachtung einiger der älteſten Völker, der Aegypter und der Inder, Belege liefern.

Allein die eigentlich nachahmenden Künſte, die Poeſie und die bildenden Künſte im engeren Sinne des Wortes, können eine künſtleriſche landſchaftliche Naturanſchauung doch in weit höherem Grade zum Ausdruck bringen.

Die Poeſie hat hiebei ihre eigenen Wege zu gehen. Sobald ſie mit der Landſchaftsmalerei direkt wetteifern will, geräth ſie auf Abwege. Doch kann ſie nach gewiſſen Richtungen hin auch einen landſchaftlichen Naturſinn im Sinne der Landſchaftsmalerei wiederſpiegeln. Ich habe mich über dieſen

Punkt in den Vorstudien zu dieser Schrift [11]) ausführlich genug ausgesprochen, um mir hier eine Wiederholung sparen zu können. Nach anderen Richtungen aber kann die Poesie sogar in der künstlerischen Wiedergabe von Natureindrücken weiter gehen, als die Malerei. Sie kann die Naturkräfte in dramatischer Belebtheit darstellen: den Sturm, der auf die Stille folgt, die Stille, in die der Sturm zurücksinkt, den Ausbruch des Vulkans in der Aufeinanderfolge des dumpfen Grollens, des Steinschleuderns, des Ausflusses der glühenden Lava und des Aschenregens, die Flut, wie sie den Damm zerreifst, dafs das Feld erbraust, oder den vom Schneewasser schäumenden Waldstrom, welcher Heerden und Hürden mit sich fortreifst, die Lawine, die sich donnernd in's Thal wälzt und die schnelle Aufeinanderfolge unaufhörlich zuckender Blitze. Auch kann sie die Pracht des Sternenhimmels vielleicht besser darstellen, als die Malerei und sich viel leichter, als diese, in die fernsten Nebelfernen des Weltalls vertiefen. Nur wo es eine eigentlich landschaftliche Naturauffassung gilt, d. h. die künstlerische Auffassung und Wiedergabe eines bestimmten festumrahmten Stückes der Erdoberfläche, da ist sie gegen die Malerei in entschiedenem Nachtheil. Dafs wir poetische Naturbeschreibung in ungebundener Redeweise in diesem Sinne auch zur Poesie zählen, versteht sich von selbst.

Aber auch die **Plastik**, wenn sie mit der Landschaftsmalerei wetteifern will, geräth auf Abwege. Auch sie eignet sich zu einer landschaftlichen Naturabbildung gar nicht, sogar noch weniger, als die Poesie. Wo sie gleichwohl in der Geschichte Landschaften dargestellt hat, sind keine glücklichen Bildungen entstanden. Es bedarf hier keines Beweises, warum die Darstellung ganzer landschaftlich abgerundeter Theile der Erdoberfläche ihre Aufgabe nicht sein kann; am wenigsten, wenn wir uns erinnern, welche Rolle die atmosphärischen Erscheinungen und Licht und Schatten bei landschaftlichen Eindrücken spielen. Die Plastik kann, gerade umgekehrt, wie die Poesie, nur das einzelne aus der Natur herausgreifen, am besten sogar die vom Boden losgelösten Gestalten der Thierwelt und vor allen Dingen der Menschen. Die landschaftliche Natur wird sie also nur indireckt und nur bei denjenigen Völkern, welche wenn ich mich so ausdrücken darf, die Landschaft durch die Brille des Anthropomoprhismus, d. h. der Umwandlung in menschliche Gestalten, ansehen, darstellen können. Wir werden aber sehen, dafs die Plastik in dieser Beziehung gerade bei den Griechen eine höchst eigenthümliche und wichtige Rolle in der künstlerischen Wiedergabe von Natureindrücken spielt.

Eine eigenartige Zwischenstellung nimmt in dieser Beziehung die **schöne Gartenkunst**, die Landschaftsgärtnerei ein. Sie macht den Versuch, wie VISCHER [12]) sagt, mit wirklicher empirisch lebendiger Natur zu malen. »Der schöne Garten«, sagt dieser gedankenreiche Forscher, »d. h. der Garten, der nicht mehr dem landwirthschaftlichen Nutzen, sondern dem freien Ueberschusse des Nützlichen, dem Angenehmen dient und zu diesem Zwecke das Schöne herbeizieht, ist eine mit wirklicher Erde u. s. w. vorgetragene Landschaft«. In wie weit sie im Sinne der **Landschaftsmalerei** arbeiten kann, habe ich

[11]) Ueber den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer. Vorstudien zu einer Archäologie der Landschaftsmalerei. München, Ackermann 1871. Ich werde diese Abhandlung im Verlaufe dieses Werkes einfach mit den Buchstaben L. N. citiren. S. 1 ff.

[12]) Aesthetik § 548.

bereits früher [13]) angedeutet. Andererseits darf nicht übersehen werden, dafs ihr auch bedeutende plastische und gelegentlich sogar architektonische Mittel zu Gebote stehen. In ihrer höchsten Ausbildung hat sie die Bedeutung einer höchst genialen Verschmelzung von Kunst und Natur und ist in jeder Phase ein wichtiger Gradmesser für den landschaftlichen Natursinn eines Volkes. Wo sich die Gelegenheit bietet, werden wir die schöne Gartenkunst daher gern in den Kreis dieser Untersuchungen ziehen, doch habe ich sie in Bezug auf die Griechen schon in den genannten Vorstudien (L. N. S. 117—124) zu behandeln versucht, soweit es möglich und nothwendig erschien, und HELBIG hat das dort Gesagte in seinen »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« (S. 280 ff.) vervollständigt.

Das eigentliche Gebiet der künstlerischen Darstellung landschaftlicher Natur wird aber stets die Malerei bleiben. Die vollendete Landschaftsmalerei stellt ein Stück der Erdoberfläche als Ganzes unter dem Einflusse der atmosphärischen Erscheinungen, in festbegrenztem Rahmen und in künstlerischer Auffassung dar. (L. N. S. 2.) Keine andere Kunst kann es ihr hierin gleichthun. Die Poesie ist, wie seit LESSING's Laokoon nicht mehr bezweifelt wird, überhaupt nicht dazu angethan, ein ruhiges Nebeneinander der Dinge im Raume darzustellen. Die Plastik befolgt ihren innersten Gesetzen nach die Richtung auf's Einzelne statt der geforderten Richtung auf ein festbegrenztes Ganzes der Erdoberfläche. Die schöne Gartenkunst, die der Landschaftsmalerei noch am nächsten kommen könnte, entbehrt doch gerade der freien Verfügung über die Luft- und Lichterscheinungen, die der Landschaft ihre Seele einhauchen, und kann doch auch über das irdische Material nur in sehr beschränkten Grenzen verfügen. Es wird nach diesem zunächst negativ, durch die Unfähigkeit der anderen Künste, bewiesen, dafs es gerade die Malerei, gerade die Kunst, welche die Erscheinungen auf eine Fläche bannt, ist, welche die landschaftliche Natur am vollendetsten abbilden kann. Dafs eine Flächendarstellung sich zur Wiedergabe der weitauseinander, vor und hintereinander, über und unter einander gelegenen Gegenstände der Landschaft in ihrer Zusammenfassung zu einem künstlerischen Ganzen am besten eignen soll, ist auf den ersten Blick keineswegs so einleuchtend. Bei näherer Betrachtung aber ergibt es sich aus den natürlichen Gesetzen unseres Sehens von selbst. Die Optik lehrt uns, dafs wir die Gegenstände so sehen, wie sie sich auf der Netzhaut unseres Auges abbilden; unser Auge selbst also ist in der That so eingerichtet, dafs wir von einem und demselben Standpunkte aus die hintereinander befindlichen Gegenstände nebeneinander auf einer Fläche sehen. »Wenn wir uns von der flächenhaften Wahrnehmung zu einer Vorstellung der Tiefe des Raumes erheben«, sagt ein bekannter Physiker [14]), »so ist das nicht Sache der Empfindung, sondern des Verstandes«. Die Malerei hat nun keinen anderen Zweck, als die Gegenstände so nachzuahmen, wie sie uns erscheinen, es ist daher natürlich, dafs sie sich der Flächendarstellung bedient. Die Camera obscura und die Photographie sind handgreifliche Beweise der Richtigkeit dieser Sätze. Dazu kommt in Bezug auf die Landschaftsmalerei, dafs die Farben das eigentliche Material der vollendeten Malerei sind, wie die koloristischen Erscheinungen auch der Landschaft ihren hauptsächlichen Reiz geben.

[13]) L. N. S. 117 ff.
[14]) JOH. MÜLLER, Grundrifs der Physik etc. (7. Aufl.) S. 273.

Freilich aber gehört eine vollendete Malerei dazu, um die landschaftliche Natur richtig und originell darzustellen. Keine malerischen Darstellungen anderer Art setzen eine so genaue Kenntniss der Perspektive voraus, wie die Landschaftsmalerei, ja hier, wo so viele Formen sich nach einem bestimmten Gesetze der Linearperspektive mathematisch schwer oder gar nicht konstruiren lassen, ist es doppelt nothwendig, dass das Gefühl dafür, sowie für die Luftperspektive, die mathematisch überhaupt nicht konstruirt werden kann, dem Künstler so in Fleisch und Blut übergegangen sei, dass er selbst »mit feinerem Leben die Lücken auszufüllen vermöge, welche die Mathematik der komplizirten Wahrheit gegenüber leergelassen hat«[15])

Ferner muss die Malerei, welche Landschaften zu wirklich malerischer Darstellung bringen will, im Vollbesitze eines reichhaltigen Farbenmaterials und im Stande sein, dieses Farbenmaterial in der feinsten Weise in einander zu vermischen, die zartesten Uebergänge und die am meisten kontrastirenden Töne herzustellen und die Licht- und Schattenwirkungen mit souveräner Freiheit zu beherrschen. Denn bei keiner Darstellung anderer Art kommt es, wie gesagt, so auf diese koloristischen Elemente des Bildes an, als bei den landschaftlichen Bildern, welche unter dem unmittelbarsten Einflusse der himmlischen Erscheinungen mit ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit von Beleuchtungswirkungen stehen, sodass das an ihren Anblick in der Natur gewöhnte Auge die geringsten Abweichungen von der Natürlichkeit im Bilde als Verstösse gegen die künstlerische Wahrheit empfindet.

Die Möglichkeit der höchsten künstlerischen Darstellung der landschaftlichen Natur, der eigentlichen Landschaftsmalerei, steht und fällt also weit mehr als die Möglichkeit anderer Gemälde mit der Ausbildung des eigentlichen malerischen Principes in der Malerei der Völker. Nur wo die Malerei die höchste Stufe ihres technischen Könnens erreicht hat, kann sie landschaftliche Gemälde mit vollendeter künstlerischer Bedeutung darstellen, denn gerade das seelische Element, welches wir in die Landschaft hineinlegen, liegt in denjenigen Erscheinungen, die nur durch die höchste Stufe technischen Könnens veranschaulicht werden können.

Die »Stimmung«, d. h. die seelische Stimmung, der »Dämmerschein des Geistes«, mit dem wir die Landschaft beseelen, sie liegen vor allen Dingen in den Lichteffekten, dann auch in der ganzen Abstufung des Kolorits, in der durch richtige Farbenperspektive bedingten »Haltung«, in der Zusammenstimmung der Farbentöne, die ihr Moll und Dur haben können, wie die Töne der Musik, und in jeder Stimmung eine Reihe von Tonarten, welche die des Klaviers übersteigen. Der Grund der Stimmung unserer Seele beim Anblick bestimmter koloristischer Effekte mag ein ähnlicher sein, wie der, welcher beim Hören von musikalischen Akkorden bestimmter Art unsere Seele in eigenthümlicher Weise ergreift. Welche Beherrschung der Farben aber dazu gehört, solche Effekte in zugleich naturwahrer und unsere Seele ergreifender Weise zu erzielen, das liegt wohl auf der Hand.

Wir dürfen daher nicht erwarten eine künstlerisch wirksame Landschaftsmalerei bei Völkern zu finden, deren Malerei überhaupt keinen hohen Grad selbständiger, d. h. eigentlich malerischer, Ausbildung erlangt hat, was keineswegs ausschliesst, dass dieselben Völker oder dieselben Epochen Figurenge-

[15]) M. Unger, Das Wesen der Malerei, Leipzig 1851, S. 397 § 113

mälde von hoher künſtleriſcher und ethiſcher Bedeutung, die hier ſchon in den Umriſſen ſich ausſprechen kann, aufzuweiſen haben konnten.

Allein es lieſse ſich denken, daſs ein Volk oder eine Epoche im Vollbeſitze des eigentlich maleriſchen Prinzips der Malerei ſich befände und es dennoch zu keiner eigentlich ſelbſtändigen Landſchaftsmalerei gebracht hätte. Das eigentlich maleriſche Prinzip wird freilich nicht darauf verzichten, die Gegenſtände mit ihrer ganzen räumlichen Umgebung und unter den dadurch bedingten Licht- und Farbeneffekten, im Freien vor ſich gehende Situation alſo mit einem landſchaftlichen Hintergrunde, der eine Rolle in der Geſammtentwicklung ſpielt, darzuſtellen, aber zu einer ſelbſtändigen Behandlung der landſchaftlichen Natur braucht eine ſolche Richtung nicht nothwendiger Weiſe zu führen. Tizian war gewiſs im Vollbeſitz jener rein maleriſchen Technik ſowohl nach der perſpektiviſchen als auch nach der koloriſtiſchen Seite und freilich ragen die landſchaftlichen Hintergründe auch in höchſt bedeutſamer und prächtiger Weiſe in die menſchlichen Situationen ſeiner Gemälde herein, aber ein ſelbſtändiger, abgeſonderter, auf eigenen Füſsen ſtehender Kunſtſtoff iſt die Landſchaft unter ſeinen Händen darum doch nicht geworden: ein Landſchaftsmaler im eigentlichſten Sinne des Wortes iſt Tizian doch nicht geweſen. Freilich exiſtiren von ihm, wie von Raphael vortreffliche Landſchaften in Zeichnungen, aber dieſe ſind dann doch mehr als Studien zu Hintergründen aufzufaſſen. Weder von Tizian noch von Raphael iſt mir ein Oelgemälde bekannt, deſſen ſelbſtändiger Zweck die Darſtellung der Landſchaft geweſen wäre.

Solche ſelbſtändige Landſchaftsmalerei, d. h. eine Landſchaftsmalerei, die, anſtatt einen anſprechenden Hintergrund zu den hauptſächlichen figürlichen Szenen zu bilden, vielmehr ihrerſeits zur Hauptſache geworden iſt und den figürlichen Theil zur Staffage, die dann auch ſachlich aus dem natürlichen Inhalt der Landſchaft hervorgehen muſs, herabgedrückt hat, eine ſolche ſelbſtändige Landſchaftsmalerei wird ſich nur bei den Völkern und zu den Zeiten entwickeln, deren ganze Naturanſchauung in entſchiedener und ſelbſtändiger Weiſe jene künſtleriſche Richtung eingeſchlagen hat, deren Naturanſchauung alſo weder eine nur religiöſe geblieben iſt, noch zur reinen Naturwiſſenſchaft geworden iſt, ſondern mit Bewuſstſein die Landſchaft als Kunſtobjekt auffaſst. Eine nothwendige Bethätigung und daher ein Maſsſtab dieſer landſchaftlichen Richtung der Naturanſchauung wird die Empfindung ſein, mit welcher der Menſch perſönlich auch der wirklichen Natur gegenübertritt. Nur wer das Bedürfniſs fühlt, zur Landſchaft als ſolcher in perſönliche Beziehung zu treten, die Landſchaft als ſolche, die Natur in natura aufzuſuchen, wie ich mir früher erlaubt habe, mich auszudrücken, wird auch das Bedürfniſs fühlen können, ſich in der Kunſt die Landſchaft ſelbſt als abgeſondertes ſelbſtändiges Kunſtobjekt darzuſtellen oder darſtellen zu laſſen [14]. Dieſe bewuſste künſtleriſch-landſchaftliche Naturerſcheinung wird, wenn ſie zur Landſchaftsmalerei werden ſoll, mit jener Ausbildung einer ſpezifiſch maleriſchen Technik in der Malerei zuſammentreffen müſſen, ſonſt wird ſie nur in der Poeſie oder beſchreibenden Proſa, in der Landſchaftsgärtnerei oder in anderen Künſten in unvollkommener Geſtalt zum Ausdruck kommen können. Aber dieſe bewuſste künſtleriſch-landſchaftliche Naturanſchauung, welche ihr Auge auf die Natur ihrer ſelbſt willen gerichtet hat, iſt auch die unerläſsliche

[14]) Vgl. meinen L. N. S. 10—12.

Vorbedingung, unter welcher allein die malerische Auffassungsweise in der Kunst zu einer **Landschaftsmalerei** führen muss.

Es ist also denkbar, dass ein Volk oder eine Zeit noch so innig mit der Natur verwachsen ist, noch so ganz und unbewusst von ihr abhängt, dass eine künstlerische Naturanschauung zwar gelegentlich wie zufällig zum Durchbruch und zum innig-lebendigen Ausdruck kommt, aber nie so selbständig und so bewusst auftritt, um eine Landschaftsmalerei zu ermöglichen. Ebenso ist es denkbar, dass ein Volk zur Natur mit zu heiliger und religiöser Ehrfurcht emporsieht, als dass seine Naturanschauung einen landschaftlich abgerundeten Charakter annehmen konnte. Es ist ferner möglich, dass ein rationalistisch angelegtes, zur Naturforschung geborenes Volk oder dass eine solche Zeit die Naturbetrachtung zu sehr auf den Zusammenhang von Ursache und Wirkung richtet, um zu künstlerischer Innigkeit durchzudringen. Auch kann es die einförmige Natur des Landes selbst sein, welche seinen Bewohnern einen freien künstlerischen Aufschwung der Naturanschauung versagt, ja es ist gar nicht unmöglich, dass auch in der schönsten landschaftlichen Umgebung und bei entschieden malerischem Talente, ein Volk oder eine Zeit der Natur doch viel zu praktisch nüchtern gegenübersteht, um sie als Landschaftsmalerei künstlerisch nachzubilden.

Als ein Beispiel solcher Verschiedenheit der Naturanschauung zu verschiedenen Zeiten desselben Völkerkreises kann uns, um vom Alterthume vorläufig abzusehen, die Entwicklung des landschaftlichen Natursinnes im modernen Europa gelten. Dass unsere heutige Liebhaberei für wilde und romantische Alpenlandschaften, die sich in tausenden von Landschaftsgemälden hochgebirgigen Inhalts wiederspiegelt, erst verhältnissmässig jüngeren Datums ist, ist bekannt und von verschiedenen Schriftstellern beleuchtet worden[17].

Als eines Beispieles der Verschiedenheit des Naturgefühls bei gebildeten Nachbarvölkern derselben Zeit aber will ich des grossen Unterschiedes gedenken, der heutzutage in der landschaftlichen Naturanschauung zwischen uns Deutschen und den Italienern oder zwischen allen nordischen (germanischen) und den südlichen (romanischen) Völkern besteht. Ich weiss aus eigener Erfahrung, dass die herrlichen Landschaften des Sabinergebirges, welche alljährlich von ganzen Schaaren nordischer Naturfreunde durchwandert werden, kaum jemals von einem Italiener ohne praktischen Zweck bereist werden. Die Italiener verstehen uns gar nicht mit unseren Reisen der Naturschönheiten wegen, und dasselbe gilt von den Spaniern. Ein spanischer Schriftsteller selbst sagt über diesen Gegenstand: »In Spanien ist der Geschmack wie die Leidenschaft für landschaftliche Schönheiten wenig verbreitet, man pflegt dieselbe zu bewundern, ohne dass an dieser Empfindung Herz oder Enthusiasmus Theil hätten[18].« In der Renaissancezeit erwachte zwar in Italien mit dem Gefühl für die Aussenwelt überhaupt auch ein Gefühl für die landschaftlichen Naturschönheiten[19], aber dieser Natursinn war doch weit weniger aus dem Volke, als aus klassischen Reminiszenzen entsprungen, er blieb auf den gelehrten Theil der Nation beschränkt und ward zeitweilig Modesache. Dem entsprechend hat die selbständige und höchste Landschaftsmalerei in Italien

[17]) Neuerdings wieder in hübscher Weise von L. Friedlaender: »Ueber die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur«, Leipzig 1873.
[18]) Fernan Caballero bei Friedlaender a. a. O. S. 42.
[19]) J. Burckhardt, die Cultur der Renaissance in Italien, 2. Aufl. 1869, S. 233.

und Spanien denn auch nie geblüht. Die wunderbaren Landschaften der Hintergründe zeigen zwar einen lebhaften gelegentlichen Blick für die malerischen Reize der Landschaft, wie sie die spezifisch malerische Auffassung der betreffenden Künstler überhaupt beweisen, aber sie spielen doch keine selbständige Rolle. Die Landschaften AN. CARRACI's sind doch mehr »geistreiche Dekorationen« nach KUGLER's Ausdruck[20]; seine Nachfolger gehen nicht über ihn hinaus, SALVATOR ROSA steht ziemlich allein da, als eine der Ausnahmen, welche die Regel bestätigen, und doch wer möchte seine Landschaftsgemälde den Schöpfungen eines RUISDAEL und HOBBEMA, eines REMBRANDT oder selbst des freilich ganz verschiedenen CLAUDE LORRAIN an die Seite setzen?

Nach Allem wird kein Zweifel darüber sein, dass die künstlerische Naturanschauung bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeiten in sehr verschiedenem Grade und in sehr verschiedener Richtung ausgebildet gewesen ist, dass sie nur unter ganz besonderen Bedingungen zu einer vollendeten künstlerischen Entfaltung der Landschaftsmalerei geführt hat.

Nun dürfen wir es wohl aussprechen, dass beide Richtungen der Naturanschauung, sowohl die wissenschaftliche, als auch die künstlerische, jede in ihrer Weise fest und sicher ihren eigenen Zielen nachgehend, im modernen nordischen Europa, besonders in Deutschland, England und Frankreich des gegenwärtigen Jahrhunderts, in so intensiver Weise neben einander auftreten, wie vielleicht zu keiner Zeit früher. Die Resultate beider Richtungen liegen in den praktischen und theoretischen Triumphen der Naturwissenschaften, sowie in den herrlichen Landschaftsgemälden, welche besonders die moderne französische und deutsche Kunst geschaffen haben, vor aller Augen.

Zugleich ist es ein Zug unserer Zeit, sich selbst in dem Spiegel der Vergangenheit zu beschauen, aus ihm zu lernen, durch ihn sich fortzubilden. Die historischen Wissenschaften treten neben den Naturwissenschaften in der hervorragendsten Bedeutung auf. Auch erkennt man, dass die Kulturgeschichte der wichtigste Theil der Weltgeschichte ist. Das Interesse für die historische Entwicklung derjenigen Seite der Kultur, welche im modernen Leben eine so wichtige Rolle spielt, der Naturanschauung im weiteren Sinne nämlich, braucht daher nicht erst geweckt zu werden. A. v. HUMBOLDT hat schon im zweiten Bande des Kosmos beide Richtungen der Naturanschauung, die künstlerische, wie die wissenschaftliche, in grossen Umrissen historisch dargestellt. Im Einzelnen blieb sehr vieles weiter auszuführen und nachzuholen. Die Geschichte der Naturwissenschaften ist auch in der That von den verschiedensten Gelehrten in ausführlicher Weise behandelt worden. Die Geschichte der künstlerischen Naturanschauung aber ist erst in einzelnen Richtungen weiter verfolgt worden. Es gibt noch nicht einmal eine zusammenhängende Geschichte ihrer Haupteinrichtung, der eigentlichen Landschaftsmalerei. Der Zweck des vorliegenden Werkes ist es, den Anfang in dieser Beziehung zu machen, den Versuch einer Geschichte der künstlerischen Naturanschauung der Völker mit besonderer Beziehung und steter Hinweisung auf ihre vornehmste Aeusserung, die eigentliche Landschaftsmalerei, zu unternehmen. Dass dieser Versuch mit den alten Kulturvölkern beginnen musste, versteht sich von selbst, dass er vorläufig auf sie beschränkt worden ist, hat zeitliche und persönliche Gründe. Mir bleibt die Hoffnung, ihn auch auf die neuere Zeit auszudehnen.

[20]) Gesch. d. Malerei (3. Aufl.) III, S. 20.

Ein Publikum, welches felbft von Jugend auf einen lebhaften künftlerifchen Naturfinn befeffen hat, welches felbft mit fchwärmerifcher Begeifterung fo oft es kann, den Städten entrinnt, um die landfchaftliche Natur mit Bewufstfein zu geniefsen, — welches felbft, wenn es die Mittel dazu hat, durch die fchöne Gartenkunft ein eigenes Fleckchen Erde, grofs oder klein, in ein feiner Idee entfprechendes landfchaftliches Naturbild umzufchaffen fucht, — welches landfchaftliche Gemälde lieber kauft als alle übrigen Kunftwerke und in dilettantifcher Weife fich felbft am früheften mit der künftlerifchen Aufnahme von Skizzen nach der landfchaftlichen Natur oder mit verfifizirten Ausdrucken feiner Naturempfindung befchäftigt, — ein folches Publikum bedarf einer ausführlicheren Einführung, als der gegebenen, in eine Gefchichte der künftlerifch-landfchaftlichen Naturanfchauung und insbefondere der Landfchaftsmalerei der Völker ficher nicht.

Es verfteht fich übrigens von felbft, dafs von den Völkern des Alterthumes die griechifch-römifche Welt unfer Hauptintereffe in Anfpruch nimmt, fo dafs ihr die gröfseren zwei Drittheile des ganzen Werkes gewidmet find, die orientalifche Welt aber nur der Vollftändigkeit und des Zufammenhanges wegen, mehr einleitungsweife, behandelt wird.

Sollten wir aber in diefer ganzen Unterfuchung auf den höchften Grad einer landfchaftlichen Naturanfchauung, wie wir ihn definirt haben, auf eine im höchften Sinne des Wortes vollendete Landfchaftsmalerei überhaupt nicht ftofsen, fo würde uns das unfere Arbeit nicht verdriefsen. Die einfache Wahrheit ift die Aufgabe jeder wiffenfchaftlichen Unterfuchung, fie ift fich Selbftzweck ohne Rückficht auf ihre Refultate. Aber auch ein Refultat, welches uns zeigte, dafs die alten Völker eine im höchften Sinne des Wortes vollendete Landfchaftsmalerei nicht befeffen, würde uns als folches nicht verdriefsen, denn es würde einen eigenen Reiz für uns haben, den landfchaftlichen Naturfinn in feinen verfchiedenen Entwicklungsftufen verfolgen zu können, es würde unferen Gefichtskreis erweitern, ganz anderen, unferer Empfindung nicht geläufigen Richtungen der Naturanfchauung zu begegnen, und es würde uns ein Troft fein, wenn wir einfähen, dafs es doch ein Fach gäbe, in dem unfere moderne Kunft der mit Recht gerühmten Antike entfchieden überlegen wäre.

I.

DIE LANDSCHAFT

IN DER KUNST DES ORIENTS.

VORBEMERKUNGEN.

Mit demſelben Intereſſe, mit dem wir uns die Kindheitsgeſchichten unſerer Altvordern erzählen laſſen, haben wir die Wiederentdeckung der uralten Wunderwelt des Oſtens, der Wiege der Menſchheit, durch die orientaliſchen Spezialforſcher verfolgt. Dank ihrer trefflichen Publikationen und ausführlichen Beſchreibungen und dank der Hülfsmittel, welche die moderne Verkehrserleichterung und die Weltmuſeen unſerer Hauptſtädte dem Studium gewähren, ſind auch wir, die wir die Erforſchung des Orients nicht zu unſerer Lebensaufgabe gemacht haben, in den Stand geſetzt worden, über die rein künſtleriſche Seite der Entdeckungen uns ein ſelbſtändiges Urteil zu bilden. Freilich iſt die Kunſt der Völker nur im Zuſammenhang mit ihrer ganzen Kulturgeſchichte recht zu verſtehen, und in dieſer Beziehung bleiben wir allerdings von den Ueberſetzungen und Berichten der ſpeziellen Orientaliſten abhängig. Allein ſeit eine Reihe der beſten Kräfte aller Nationen ſich an dieſen Spezialſtudien betheiligt haben, können wir ihnen als zuverläſſigen Gewährsmännern mit Vertrauen folgen, wo unſer eigenes Urteil nicht ausreicht; ja wir dürfen es wohl ausſprechen, daſs die Verfolgung der Entwicklung einzelner beſonderer Theile der Kunſt und Kultur durch die ganze Geſchichte hindurch erſt möglich geworden iſt, ſeit eine richtige Theilung der Arbeit, wie ſie bei wachſendem wiſſenſchaftlichen Material auf allen Gebieten immer nothwendiger wird, ſowohl das Studium der ganzen Geſchichte einzelner Völker oder Völkergruppen, als auch unſer Studium einzelner Zweige der Kulturgeſchichte aller Völker, zu geſonderten Aufgaben gemacht hat.

So wenig nun auch im Allgemeinen die Methode einzelner Schriftſteller, welche jeden Gegenſtand, über den ſie ſchreiben, vom Anbeginn der Welt verfolgen zu müſſen glauben, geſchmackvoll zu nennen iſt, ebenſowenig kann eine Betrachtung der Anfänge der Kunſt bei den älteſten Kulturvölkern der Geſchichte von dem vorliegenden Buche ausgeſchloſſen werden, welches gewiſſermaſsen als Ganzes das erſte Kapitel einer Geſammtgeſchichte der Landſchaftsmalerei oder doch der Wiederſpiegelung der Natur in den Künſten ſein möchte. Von unmittelbarſtem Intereſſe für uns moderne Menſchen iſt freilich erſt die Kultur der alten Griechen, mit welcher wir bewuſst oder unbewuſst und wir mögen es nun billigen oder nicht, doch noch im engſten Zuſammenhang ſtehen. Der Zuſammenhang der geſammten griechiſchen Kultur aber mit derjenigen der älteren Völker des Orients, wie er nach langen

Zweifeln und Kontroversen gerade durch die Spezialforschung in gewissen Grenzen bestätigt worden ist, läfst es auch bei der Erforschung einer besonderen Seite des griechischen Kulturlebens doch im hochsten Grade wichtig und interessant erscheinen, zu erfahren, ob und in wie weit auch dieser spezielle Theil der Kulturgeschichte, in unserem Falle also die Stellung der landschaftlichen Natur zu der künstlerischen Empfindung der Völker, jenen Zusammenhang erkennen läfst

Von den alten Kulturvolkern des Ostens, welche, soweit Asien in Betracht kommt, sich in die drei Gruppen der ostasiatischen (China und Japan), mittelasiatischen (Indien) und westasiatischen (Mesopotamien, Persien u. f. w.) Völker eintheilen lassen und zu denen dann als viertes Volk in Afrika die Aegypter hinzukommen, sind aber doch nur diese letzteren und die westasiatischen Monarchien in unmittelbare Berührung mit dem Mittelmeere und dadurch mittelbar in Berührung auch mit unserer noch immer von der griechischen beeinflufsten Kultur gekommen, und in der That sind es auch nur die Aegypter und die westasiatischen Völker, von deren Kunst jemals Jemand die griechische für beeinflufst gehalten hat Dafs die alte indische Kunst (abgesehen naturlich von der Gemeinsamkeit der Ursprache), oder dafs die chinesische und japanesische Kunst einen Einflufs auf die griechische Kunst gehabt hätten, ist glücklicher Weise nie behauptet worden und wird sich auch nie behaupten lassen, weil, aufser dem Augenschein, schon die Chronologie der Kunst dieser Völker und die Entlegenheit und Abgeschlossenheit ihrer Länder einen solchen Einflufs von vornherein undenkbar machen.

Der Zusammenhang unserer Untersuchungen scheint daher nur ein Hereinziehen der westasiatischen Monarchien und Aegyptens nothwendig, eine Untersuchung der chinesischen, japanesischen und indischen Kunst nach ihrem landschaftlichen Inhalt aber überflüssig zu machen Dies mag richtig sein aber was überflüssig ist, kann darum doch interessant sein, ja, aus dem auf den ersten Blick Ueberflüssigen können sich bei näherer Betrachtung doch sehr wunschenswerthe Parallelen mit dem Nothwendigen ergeben, Parallelen, die auch das letztere in klarerem Lichte erscheinen lassen So dürfte es sich leicht auch mit einer Untersuchung der ost- und mittelasiatischen Kunst von unseren Gesichtspunkten aus verhalten

Die Spuren der chinesischen Kultur können wir bis hoch in das Alterthum hinauf verfolgen, wenn auch gerade freilich ihre bildenden Künste, um die es sich zunächst für uns handelt, am wenigsten Wenigstens sind die zahlreichen bemalten chinesischen Gegenstände unserer Museen und unserer Weltausstellungen zum gröfsten Theile neueren Ursprungs Die ältesten uns zugänglichen Porzellangeschirre (mit der Kalmuspflanze im Boden als Fabrikzeichen) werden dem Ende des zehnten Jahrhunderts, also doch erst unserem Mittelalter zugeschrieben [1], doch auch diese scheinen selten genug zu sein, und die mit Bildern, die uns näher angehen, bemalten Porzellangefäfse sind im höchsten Falle einige Jahrhunderte alt Auch ist es mit der oft erwähnten Jahrtausende alten Stabilität der chinesischen Kunstübung sicher nicht so weit her, dafs wir von dem Inhalt der neueren Porzellan- und sonstigen Malereien ohne Weiteres auf einen ähnlichen Inhalt der chinesischen Kunst in der Zeit unseres klassischen Alterthums schliefsen dürften Es ist daher allerdings

[1] Th. Graesse, Beschreibender Katalog der Dresdener Porzellansammlung (1873), hist Einl S. 34

gewagt, diese chinesischen Malereien in den Kreis dieser auf die alte Welt beschränkten Untersuchungen hereinzuziehen. Allein die Stabilität der chinesischen Kultur ist doch immer groſs genug, um, in Verbindung mit unserer Kenntniſs altchinesischer Poesie und chinesischer Gartenanlagen aus dem Mittelalter, uns über die strenge Chronologie bei ihrer Behandlung hinwegsehen zu lassen. Was uns aber vor allen Dingen veranlaſst, die chinesische Kultur hier auf ihr landschaftliches Gebiet anzusehen, ist gerade der vorwiegend landschaftliche Inhalt aller chinesischen Porzellangemälde und sonstiger Bilder. Landschaftsbilder, welche diesen Namen verdienen, werden wir auſser bei den nachalexandrinischen Griechen und Römern vielleicht nur bei den Chinesen von allen in dieser Schrift behandelten Völkern finden. Wer sich daher überhaupt mit dieser Seite der Kunst- und Kulturgeschichte beschäftigt, wird sich auch für ihre Ausprägung im fernsten Osten interessiren, einerlei, ob sie räumlich und zeitlich mit den Erscheinungen auf diesem Gebiete bei den übrigen behandelten Völkern zusammenhängt, oder nicht. Auch liegt es der räumlichen Beziehung nach nahe genug, die Kultur der Chinesen mit denen der übrigen Asiaten zugleich zu untersuchen, und in zeitlicher Beziehung steht doch wenigstens soviel fest, daſs die zu besprechenden Erscheinungen Ausflüsse der Kultur desselben uralten Chinesenvolkes sind, welches schon zur Zeit unseres klassischen Alterthums blühte und daſs auch die besonderen landschaftlichen Ausdrücke des chinesischen Kulturlebens, die wir zu betrachten haben werden, jedenfalls der Entwicklung und Ausbildung des landschaftlichen Natursinnes im modernen Europa vorhergehen. Ich habe aus diesen Gründen in der That eine Berechtigung, die betreffende Seite des chinesischen Geisteslebens in diesem Zusammenhange zu behandeln, und ich genüge den etwa noch nicht ganz gehobenen Skrupeln durch die ausdrückliche Erklärung, das Kapitel, welches die landschaftlichen Darstellungen in der chinesischen und japanesischen Kunst behandelt, nur als Exkurs von allgemeinem Interesse für dieses Buch, nicht aber als eine im nothwendigen Zusammenhange an der einzig richtigen Stelle eingereihte und völlig erschöpfende Abhandlung angesehen wissen zu wollen. — Die Behandlung der indischen Naturanschauung in dieser Schrift bedarf dagegen einer ähnlichen Rechtfertigung kaum. Ich sage: der indischen Naturanschauung, weil freilich, wie wir sehen werden, von einer Landschaftsmalerei der Inder nicht die Rede sein kann und weil wenigstens die erhaltenen Kunstwerke der älteren Inder überhaupt fast ganz mit der Architektur zusammenhängen und nur in sehr gewissem Sinne ein landschaftliches Interesse einflöſsen. Die Naturanschauung der Inder spricht sich vor allen Dingen in ihrer Poesie aus, und dieses poetische Naturgefühl werden wir auch im Zusammenhange dieser Schrift mit hohem Interesse verfolgen, nicht nur des zum Theil sehr hohen Alters und nicht nur des sprachlichen Zusammenhanges der indischen Poesie mit derjenigen aller arischen Völker willen, sondern auch wegen der groſsen Innigkeit und des bewuſsten Ausdrucks dieses ihres Naturgefühls, welches an Intensität von keinem anderen Volke des Alterthums erreicht worden ist.

Am unmittelbarsten interessirt uns vom Orient im Zusammenhang dieser Schrift aber freilich die Ausbildung jener Seite des Geisteslebens bei den alten Aegyptern und bei den alten westasiatischen Völkern; bei den Aegyptern sowohl des hohen und chronologisch bestimmbaren Alterthums der betreffenden erhaltenen Kunstwerke wegen, als auch weil die Griechen selbst mit Recht oder Unrecht eine Abhängigkeit ihrer Kultur von der ägyptischen behauptet haben, und weil die hellenistische, nach Alexanders des Groſsen Weltzügen

zunächst auf ägyptischem Boden erblühende Kultur in der That, wie wir in dem dritten Hauptabschnitte dieses Buches sehen werden, die Trägerin eines neuen und eigenartigen landschaftlichen Naturstils geworden ist, bei den westasiatischen Völkern aber, weil wir den Zusammenhang ihrer alten Kultur mit den ältesten griechischen Versuchen in den bildenden Künsten, besonders des homerischen Zeitalter noch am klarsten nachzuweisen im Stande sind.

Den ersten Platz in der Reihenfolge der genannten Völker werden die Aegypter zu beanspruchen haben. In der That wird jede kunstgeschichtliche Forschung, welche sich die Aufgabe gestellt hat, ohne bei Vermuthungen aus vorhistorischer Zeit zu verweilen, ihren Gegenstand von den ältesten erkennbaren Anfängen an zu verfolgen, mit dem vom Nil durchmessenen Landstrich beginnen müssen, denn wenn eine wirkliche Geschichte, wie LEPSIUS sagt[2]), nicht viel höher hinaufreicht, als ihre ältesten gleichzeitigen Quellen, so kann eine wirkliche Kunstgeschichte sicher nicht weiter zurückreichen, als die ältesten datirten Monumente. Die ältesten datirten Monumente sind aber nicht in Asien gefunden worden, wo wir gleichwohl den Stammsitz einer noch älteren Kultur vermuthen dürfen, sondern in Aegypten. Mit Aegypten hat daher auch meine Behandlung einer besonderen Seite der Kunstgeschichte zu beginnen.

Wenn ich sodann, in den folgenden Kapiteln dieses Abschnittes, mit China im fernsten Osten Asiens beginne und von dort nach dem Westen fortschreite, so geschieht das weniger der konsequenten Reihenfolge wegen, die sich chronologisch doch kaum begründen lassen würde und rein räumlich keinen Werth hat, als, weil ich den sofortigen Uebergang von den westasiatischen Völkern zum Hellenthum, welches die beiden Hauptabschnitte dieses Buches in Anspruch nimmt, wie er der Sache nach in gewissen Grenzen nachweisbar ist, so auch in dem formalen Zusammenhang der Kapitel aussprechen möchte. Auch chronologisch freilich gebührt den jüngeren asiatischen Monarchien doch sicher die letzte Stelle vor dem Hellenthum. Die chinesisch-japanische Welt und Indien, nehmen daher, ohne dass aus dieser ihrer Stellung Folgerungen gezogen werden sollen, in meiner Darstellung mehr zufällig die Mitte zwischen Aegypten und Westasien ein.

Es darf gehofft werden, dass bei dieser Anordnung sowohl den einzelnen Kapiteln ihr selbständiges Interesse, als auch dem ganzen Werke der richtige Zusammenhang gewahrt bleibe.

[2]) R. LEPSIUS: Die Chronologie der Aegypter, S. 1

— — —

ERSTES KAPITEL.

Die Landschaft in der ägyptischen Kunst.

Forschen wir nach dem Grunde, weshalb gerade in Aegypten die ältesten Denkmaler der Kunst mit fester Zeitbestimmung erhalten sind, so werden wir unmittelbar auf den Gegenstand geführt, der für die uns angehende Seite der Kultur und Kunst von der höchsten Wichtigkeit ist: auf die landschaftliche Natur Aegyptens nämlich, auf die Beschaffenheit seiner irdischen Oberfläche und auf die Natur des Himmels, der sich über dem Nilthal wölbt. Denn die festen trockenen Wüstenfelsen, in denen die Aegypter ihren Todten die Ruhestatt bereitet haben, sind es, welche den Inhalt dieser Gräber vor der Zerstörung durch die Zeit oder durch Menschenhände bewahrt haben, und dem fast immer wolkenlosen Himmel besonders Oberägyptens entstammt jene Reinheit und Trockenheit der Luft, welche auch in Freien Tempel und Palastruinen in ihrer vollen alten Farbenpracht mit allen inschriftlichen Daten Jahrtausende lang erhalten hat.

Wenn die Natur irgend eines Landes einen Einfluss auf die geistige Entwicklung seiner Bewohner auszuüben vermag, so musste der in hohem Grade eigenartigen Natur des Nillandes eine solche Kraft gewiss innewohnen. Sie musste die Aegypter zum Nachdenken über die Aussenwelt anreizen und sie anspornen, durch thatkräftiges Eingreifen die besonderen Verhältnisse des Landes sich nutzbar zu machen, beides jedoch in gewissen Schranken, welche ebenso nothwendig durch die Natur des Landes vorgeschrieben waren.

Das Wunder, welches die ganze ägyptische Landschaft beherrscht, ist der Nil. Ohne den Nil würde Aegypten nicht entstanden sein und nicht haben bestehen können. Ohne den Nil würde an den Stätten uralten Menschentreibens nur eine trostlose, nackte, heisse Felsenwüste aus dem Innern Afrika's sich stufenförmig zum Mittelmeere hinabgesenkt haben [1]. Quer durch die Gebirgszüge Nubiens bricht der Nil sich seine Bahn gen Norden und macht in schäumenden Katarakten von Terasse zu Terasse den stufenförmigen Abfall des Gebirgslandes mit, bis er, zum letzten Mal mit dem Ungestüm wilder Jugend, die Inseln Philae und Elephantine umbraust, um sich bei Assuan, dem Syene der Griechen, in wasserfallartigen Strudeln in das eigentliche Aegypten hinabzustürzen, durch welches er seinen segenbringenden Lauf in dem von ihm befruchteten Felsenthal stiller und mächtiger fortsetzt. In Oberägypten bestehen die zur Rechten des Nils fast senkrecht abfallenden, zur Linken nach breiterem Ufersaume schräg ansteigenden Felsen aus schönem rosenrothen Granit [2], weiter unten aus Sandstein, dem Material der ägyptischen Tempel, endlich aus Kalkstein, welcher der Landschaft einen besonders einförmigen Anstrich verleiht [3]. Aus Kalkstein bestehen auch die Gebirge, die das breitere Thal des unteren Nilufers begrenzen, bis sie in einem rechten Winkel auseinandergehen und sich seitwärts verlaufen. Hier spaltet der Nil sich, be-

---

[1] Vgl. RITTER, Erdkunde I, 2. Aufl., S. 517—882.

[2] Der SYENIT ist irrthümlich nach Syene so genannt. COTTA, Gesteinslehre 2. Aufl., S. 114.

[3] RITTER, Erdkunde, a. a. O. S. 697.

wässert die breite Ebene des Delta mit seinen verschiedenen Armen und ergiefst seine sieben Mündungen matt und siech in die Wogen des Mittelmeeres. Ein Wunder mufste der Nil den Aegyptern erscheinen, weil er auf seinem ganzen Laufe durch ihr Land keinen Tropfen irdischen Zuflusses, kaum einen Tropfen atmosphärischen Niederschlags in sich aufnimmt, ein doppeltes Wunder, weil er trotzdem alljährlich zur bestimmten Zeit in mächtiger Anschwellung Thal und Ebene überschwemmt und mit dem wohlthätigen Schlamme, den er bei seinem ebenso regelmäfsigen Abflusse zurückläfst, seine Ufer zu einer der fruchtbarsten Gegenden der Erde macht, während zu beiden Seiten die endlose, leblose Wüste sich dehnt: im Westen die libysche Wüste mit einzelnen Oasen, im Osten eine steinige Gebirgskette, von Transversalthälern durchschnitten, die den Verkehr mit dem rothen Meere vermitteln.

Eigenthümlich, wie die Landschaft, war auch die Thierwelt. Löwen und Schakale hausten in den Wüsten, im Nilthal selbst aber wohnten das Krokodil und das Hippopotamos, der Ibis und das Ichneumon, alles Thiere, die den Griechen und Römern der späteren Zeit so bezeichnend für den Nil erschienen, dafs sie dieselben überall abbildeten, wo ein Bezug auf Aegypten angedeutet werden sollte.

Der Pflanzenwuchs war beschränkt und ebenfalls eigenthümlich. Mit allen Oasen der Sahara theilte »die wichtigste Oase Nordafrika's, die ägyptische«[4]) den ursprünglichen Besitz der Dattelpalmen und, jedenfalls schon im Alterthume, der Akazie[5]). Von Akazienalleen im himmlischen Reiche berichtet das Todtenbuch[6]), und Strabo weifs von einem Akazienhaine zu Abydos zu erzählen[7]). Auch die in Aeste getheilte Dumpalme und die Sykomore kamen schon im Alterthume vor, wie sie heute vorkommen. In den ägyptischen Sümpfen und Seen aber wuchsen die Papyrusstaude und die Lotospflanze, beides, nach Strabo's Ausdruck, etwa zehnschuhige Stengelgewächse. Durch die menschliche Kultur kamen natürlich reiche Getreidefelder, Weidetriften für die Rinderheerden und an günstig gelegenen Orten reiche Fruchtgärten und Weinpflanzungen hinzu, wie sie auf den Monumenten nicht selten abgebildet sind. Der Oelbaum gedieh nur in den wenigsten Orten Aegypten's: in den Gärten zu Alexandrien wuchsen in der späteren Zeit zwar Oelbäume, aber sie lieferten kein Oel, nur in dem seiner Fruchtbarkeit wegen berühmten Arsinoitischen Nomos oberhalb Memphis wurde Oel geerntet. Nach der Beschreibung Strabo's (XVII, 1, 35) mufs dieser Nomos, in welchem auch der meerfarbige See Möris lag, den anmuthigsten landschaftlichen Eindruck Aegyptens gemacht haben. Von Haus aus war die ägyptische Landschaft von Syene bis Alexandreia im Uebrigen weder grofsartig noch anmuthig zu nennen. Den heutigen Eindruck fafst ein neuerer Reisender[8]) folgendermafsen zusammen: »Mais- und Durrafelder wechseln mit Palmengruppen und einzelnen Sykomoren ab, während die schwarzen Dörfer der »Fellahinen« mit ihren hohen Taubenhäusern stellenweise die grüne Fläche unterbrechen und dem Auge angenehme Ruhepunkte darbieten. Ein langer, gelber Streif im Hintergrunde zeigt uns die Grenze an, wo das Reich der Wüste beginnt.«

Schon früh hatte die menschliche Kultur, von der Mündung des Nils

---

[4]) Grisebach, Die Vegetation der Erde (Lpzg. 1872) II, S. 82.
[5]) Vgl. Grisebach, a. a. O. S. 87.
[6]) Cp. 17. Siehe de Rougé, Rituel funéraire in der Revue archéologique 1860 I, p. 69 ff.
[7]) Strabo XVII, cp. 1, § 42.
[8]) Brugsch, Aus dem Orient I, S. 45.

stromaufwärts steigend, die ursprüngliche Physiognomie der Landschaft verändert. Schon Mena, der älteste historische König Aegyptens (ca. 4455 v. Chr.) wies dem Nil unweit des Delta eine andere Bahn an, um das Terrain für die Gründung von Memphis zu gewinnen[9]). Kanal- und Deichbauten einerseits, Städtegründungen andererseits vollendeten die Umwandlung; im Gefolge jener sprossen Kornfelder und Weidetriften empor, in der Umgebung der Städte aber errichtete der monumentale Sinn jener uralten Zeit Denkmäler von Riesengröfse, Denkmäler, wie die Pyramiden, die im Aufthürmen von Steinmassen mit der Natur wetteifern und noch heute, über fünf Jahrtausende nach ihrer Errichtung, ein so unzertrennliches Ganzes mit der Landschaft bilden, dafs man sie für einen nothwendigen natürlichen Bestandtheil derselben hält[10]). Zur Zeit der höchsten Blüthe des ägyptischen Reiches unter der 18. und 19. Dynastie (1706—1288 v. Chr. nach Brugsch), als das »hundertthorige Theben« Homer's die Hauptstadt des Reiches geworden war, mufs das ganze Nilthal mit seinen in den lebhaftesten Farben strahlenden, gegen das ewige Blau des Himmels und den monotonen Hintergrund der wüsten Bergzüge in der leuchtenden Luft sich klar abhebenden Tempeln und Palästen, mit seinen Feldern und Gärten, Kanälen und Teichen einen noch immer höchst eigenthümlichen, wenngleich von dem ursprünglichen sehr verschiedenen Eindruck gemacht haben. Zur Zeit der Nilüberschwemmung aber, wenn die Schleusen der Deiche geöffnet, glich das Land einem weiten Landsee oder gar einem Stück der Meeresfläche, aus dem die Wohnungen der Menschen wie Inseln hervorragten, zwischen denen ein festlicher Verkehr mit Barken und Schiffen voll fröhlicher Menschen stattfand. »Aegypten«, sagt ein arabischer Schriftsteller[11]) »ist erst ein ungeheures Staubfeld, dann ein süfses Wassermeer und dann ein Blumenbeet.«

So eigenartiger und dabei doch so einfacher Natur waren die landschaftlichen Eindrücke, die das Auge der alten Aegypter empfing. Was aufserhalb ihrer Oase lag, war wüste und leer. Kein Wunder, dafs sie das Wenige, was ihre Oase bot, mit der sorgfältigsten Genauigkeit studirten und nicht nur praktisch verwertheten, sondern auch mit frommer Scheu betrachteten und in ihre ganze Anschauungsweise so verwoben, dafs es sich überall wiederspiegelte; kein Wunder, dafs sie, deren Existenz an das Naturgesetz, welches den Nil austreten und zurücktreten läfst, gebunden war, rechnen und messen lernten und ihr eigenes Dasein nach festen Gesetzen ordneten, kein Wunder, dafs sie, deren Sonne so gut wie nie umwölkt war[12]), ihren uralten Sonnenkultus zunächst in Bezug auf die verschiedenen Tageszeiten eintheilen, ihn eintheilten in die Verehrung der Tagsonne und der unsichtbaren Nachtsonne, Symbole zugleich des Lebens und des Todes, der zu neuem Aufgang führt[13]),

---

[9]) Brugsch, Histoire d'Egypte, I., p. 17.

[10]) Zwischen Abusimbel und Assuan, abseit des Nilthales und an anderen Orten sollen sich umgekehrt isolirte steile pyramidale Felsen finden, die sich fast wie Menschenwerk ausnehmen. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, dafs diese den Pyramiden zum Vorbild gedient. Ritter, Erdkunde, I., 2. Aufl., S. 628—629.

[11]) Bei Ritter, Erdkunde, a. a. O. S. 821.

[12]) Nur bis in die Gegend von Memphis dringen die Winterregen vor. In den oberen Gegenden des Nilthals bis Assuan kommen nur an einzelnen Bergen plötzliche Gewitterschauer vor. Siehe Ritter a. a. O. S. 709 und vgl. Grisebach, Vegetation der Erde, II., S. 78.

[13]) Paul Pierret, Le dogme de la resurrection chez les anciens égyptiens. Paris, Franck, 1871, p. 2 und p. 17.

kein Wunder aber auch, dafs für das profane Volk irdische und naheliegende Symbole des Ewigen erfunden wurden: die Thiere des Nils und von den Pflanzen besonders die Lotosblume, in deren Bewegungen beim Aufgang und Niedergang der Sonne man eine Handlung des Seelenlebens, eine Anbetung der Gottheit zu erblicken glaubte.

Von einer empfindsameren Naturanschauung, wie sie uns modernen nordischen Völkern gegeben ist, oder auch nur in dem Maſse, wie wir sie bei den Griechen finden werden, konnte in so einfachen und, bis auf den kaum heute erklärten Rest, welcher durch Glauben und Aberglauben ausgefüllt wurde, leicht durchschaubaren natürlichen und landschaftlichen Verhältnissen von selbst keine Rede sein. Keine Wolken jagten in verschiedenen und phantastischen Bildungen am Himmel dahin, keine wechselnde, die Landschaft beseelenden Beleuchtungen, wie sie den wechselnden Wolkenbildungen anderer Gegenden entspringen, zogen das Auge daher auf sich. Keine Laubwaldungen bedeckten mit kühlendem Schatten und geheimnisvollem Dunkel die Höhen, welche das Nilthal begrenzten, kein murmelnder Bach sprang aus klarer Waldquelle durch blumige Gründe zum heiligen Strome hinab. Einförmig, wie die ägyptische Natur, stets auf dieselben bekannten Gegenstände gerichtet, ist daher auch die Naturanschauung der alten Aegypter gewesen.

An Zeugnissen dieser Naturanschauung fehlt es schon in ihrer erhaltenen Literatur keineswegs ganz. Die ägyptische Prosa, wie sie uns z. B. in dem sehr alten Moraltraktat der Pariser Bibliothek [14]) oder in Briefen [15]) oder in den historischen Berichten der grofsen Monumente erhalten ist, ist an sich klar und nicht eben bilderreich, erhält aber durch die Häufungen von Titeln und Beiwörtern gelegentlich einen schwülstig orientalischen Anflug. Den behandelten Gegenständen nach ist sie natürlich in der Regel gar nicht geeignet, etwaige Naturanschauungen wiederzuspiegeln. Doch kommen in den Briefen hie und da Beschreibungen von Fruchtgärten und Feldern vor [16]). Reisebeschreibungen pflegen in dieser Beziehung am ausgiebigsten zu sein, und ein glücklicher Zufall hat es gewollt, dafs uns eine solche Reisebeschreibung eines ägyptischen Offiziers auf dem Papyrus Anastasi erhalten ist, wobei uns die aufgeworfene Frage, ob der Reisebericht fingirt sei, ziemlich gleichgültig sein kann. Natürlich ist es keine Vergnügungs-, sondern eine Berufsreise, die beschrieben wird, und so wenig wir Spuren einer freudigen Hingabe an die trostlose Natur, durch die der Reisende pilgerte, finden noch zu finden erwarten können, so sehr zeugen doch einige Stellen, in denen die Felsen, Schluchten und Kiesel, die Abgründe an der einen Seite, die senkrecht ansteigenden Berge an der anderen Seite des Weges beschrieben werden [17]), von einer aufmerksamen, wenngleich keineswegs sympathischen Naturbetrachtung. Beschreibungen finden sich gelegentlich auch im Todtenbuche, z. B. im 110. Kapitel, wo der himmlische Nil mit seinen Kanälen als ohne Schlangen, Inseln und Fische charakterisirt wird, während Kornhalme von kolossaler Gröſse an seinem Ufer wachsen sollen [18]). Das Märchen des

---

[14]) BRUGSCH, Histoire d'Egypte, I., p. 29.
[15]) G. MASPERO. Du genre épistolaire chez les Egyptiens.
[16]) MASPERO l. c., p. 123.
[17]) Voyage d'un Egyptien par F. CHABAS, pag. 311 ff. Im Papyrus I., 23, 3; 24, 3.
[18]) BIRCH's Uebersetzung in Egypt's place in universal history von BUNSEN, London 1867, Vol. V., p. 244.

Schriftstellers **Annana**, welches in dem sogenannten Papyrus d'Orbiney erhalten ist, bildet schon den Uebergang zur Poesie [19]). Eigentliche Naturschilderungen kommen in demselben nicht vor. Nur zeigt das Hineinziehen des Zedernbaumes und Niles (oder Meeres) in die Geschichte, dass Bäume und Wasser doch ihre Rolle in der Phantasie der alten Aegypter spielten, ja, es kommt hier eine Art Belebung dieser natürlichen Gegenstände vor, welche die Mitte hält zwischen einer Beseelung der Natur, wie sie schon früh bei den griechischen Dichtern vorkam, und einer eigentlichen Personifizirung, wie sie sich in der griechischen Kunst anfangs als Mythus, wie wir sehen werden, später als Reflexion geltend macht. In den **poetischen Hymnen** aber, wie sie hie und da den historischen Berichten einverleibt sind und sich häufig auf den Grabsteinen als Anreden des Verstorbenen an den Gott finden, lässt sich jene monotone aber keineswegs schwunglose Naturanschauung leicht erkennen. Schon der oft auch in bildlicher Darstellung wiederkehrende Vergleich des blauen Himmels mit dem blauen Ozean, auf dem die Sonnenbarke dahinsteuert, hat etwas Originelles [20]). Dieser Vergleich aber, wie viele der sehr oft sich wiederholenden Vergleiche des Königs mit der Sonne, mit dem Löwen, mit einem goldenen Berge, der die ganze Erde erleuchtet, wie der Sonnenberg, u. dgl., ist von Haus aus mythisch und später typisch geworden, er entspringt keiner spontanen Naturanschauung mehr. Frischer und ursprünglicher lautet es, wenn auf dem zweiten Pylonen des Tempels von Medinet-Abu der schnelle Siegeslauf Ramses' III. mit dem reissenden Fluge der Gestirne verglichen wird, oder wenn es von dem ägyptischen Heere heisst, es sei »wie ein brüllender Löwe auf den Bergen« [21]) oder wenn die Frauen einmal als »schöne Palme« bezeichnet werden, »deren Frucht die zarte Liebe ist« [22]). Die selbständige Anschauung König Amenophis' IV., welcher den ganz reinen Sonnendienst wiederherstellen wollte, spricht sich auch in der natürlichen Empfindung aus, mit welcher es in einem der Gräber seiner Beamten in einem Loblied auf die Sonne heisst: Wenn sie aufgehe, so »verlassen die vierfüssigen Thiere ihr Lager und wandeln auf ihren Füssen, die Vögel erheben sich mit Freude in ihren Nestern und ihre Flügel breiten sich aus im Glanze der Sonnenscheibe [23])«. »Anbetung dir, wenn du im Himmelsozeane strahlst, um Leben zu spenden«, heisst es auf einer grossen Stele des Berliner Museums [24]). Aber auch die **Bäume** werden gelegentlich in poetischen Verbindungen genannt. So lautet die Anrede an den Sonnengott auf einer anderen Berliner Stele: »Du Herr der Palme an Liebenswürdigkeiten [25])« und auf einem dritten Grabsteine des Berliner Museums widmet der Verstorbene, der das heilige Wasser des Lebens spendenden Sykomore der Nupte die Worte: »Ach Sykomorenbaum, der du angehorst der Göttin Nupte, gib mir Wasser von dir!« [26]) Einige recht poetische Naturbilder kommen auch

---

[19]) Es findet sich vollständig übersetzt bei BRUGSCH, Aus dem Orient, II, S. 7 ff. Man vgl. bes. S. 16.

[20]) BRUGSCH, Histoire d'Egypte, I, p. 58. Derselbe, Aeg. Denkmäler des k. Mus. zu Berlin, S. 15 u. oft.

[21]) BRUGSCH, Hist., I., p. 187.

[22]) BRUGSCH, Aus dem Orient, II., S. 67.

[23]) BRUGSCH, Hist., I., p. 120.

[24]) BRUGSCH, Uebers. Erklärg. der ägypt. Denkm. des k. N. Mus. zu Berlin, S. 19 ad nr. 1373.

[25]) Ebenda, S. 18 ad nr. 1375.

[26]) Ebenda, S. 17 oben. Vgl. BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, S. 498, § 2.

in dem die Thaten Ramses' II. verherrlichenden Epos des Pentaour vor, von dem ein Theil in dem von ROUGÉ in's Französische übersetzten Papyrus Sallier erhalten ist. »Schleudre« deine Flammen in's Antlitz deiner Feinde, wie die Sonne, wenn sie am Morgen aufgeht«, heisst es an einer Stelle [27]) Am Schlusse aber wird vom Ramses Meiamoun gesagt, er ruhe nach seinen Kriegsthaten aus »in einem heiteren Leben, wie die Sonne in ihrer doppelten himmlischen Wohnung« [28])

Man sieht, was die Aegypter poetisch besonders anregte, waren der Himmel und die Sonne. Ihre höhere religiöse Anschauung war natürlich, wie bei fast allen Völkern, auf's Engste mit dieser ihrer Naturanschauung verknüpft. Ihre Naturanschauung, wie wir sie kennen gelernt, war überhaupt noch weit mehr eine religiöse, als eine künstlerische. Ihre nähere Umgebung im Nilthal scheint denn auch ihr poetisches Naturgefühl weniger angeregt zu haben, sie war zu einfach, sie musste ihnen zu alltäglich trivial erscheinen, um in Redewendungen des hohen Stiles wiedergespiegelt zu werden.

Ganz anders aber verhält es sich mit den bildenden Künsten. Hier kann der Künstler an der Wiedergabe des Bekanntesten und Gewöhnlichsten seine Meisterschaft beweisen, und gerade in einem sich abgeschlossenen, gegen alles Fremde abstossendem Lande, wie Aegypten, konnte er kaum anders, als seine Formensprache der einheimischen Natur entlehnen. Es ist denn auch oft ausgesprochen worden, dass die Kunst keines anderen Landes so eng mit dessen Natur verwachsen ist, wie die ägyptische [29]). Am Auffallendsten ist dies bei der Architektur. Auch die Architektur ist in Aegypten nur aus dem Wesen der Landesnatur zu erklären, nur im Zusammenhang mit ihr zu gemessen: die schräganstelgenden Wände der Tempel erinnern an die Abhänge des libyschen Bergwalls, die Pyramiden mahnen an die isolirten Felsenpyramiden Unternubiens, bei den Säulen ist die Nachahmung von Pflanzen auf's Unzweideutigste ausgesprochen. Das Lotoskapital, als Lotosfrucht oder als Lotoskelch, ist eine unmittelbare Nachahmung des auf schlankem Stiel emporragenden Gewächses, ja, anstatt der dicken Säulenstämme, welche in der wirklichen Architektur mitunter aus zusammengehaltenen Rohrbündeln oder Lotospflänzen bestehen, kommen in der von den statischen Gesetzen wenigstens scheinbar emanzipirten, auf Wandbildern dargestellten Architektur Säulen vor, die, vielleicht auch in Nachahmung von Holzkonstruktionen, nur aus dem einfachen Lotosstengel mit dem einfachen Lotoskelche als Kapitäl bestehen [30]), das beste Zeichen des natürlichen Ursprunges jener Säulenform. Ja, auch die Papyrusstaude scheint in einigen Fällen das Vorbild für die Säule abgegeben zu haben. Völlig realistisch ausgearbeitet aber ist das Palmenkapital, von dem z. B. im grossen Tempel zu Edfu vortreffliche Beispiele erhalten sind. Die Blätter einer ganzen Palmenkrone sind hier zum Korbe des Kapitals gebogen, sogar die Fruchtstiele der Datteln und die Schuppen des Ansatzes und Stammes

[27]) BRUGSCH, Hist., I., p. 144.

[28]) Ebendа, p. 145.

[29]) RITTER, Erdkunde, a. a. O. S. 754. SCHNAASE, Geschichte der bild. Künste, I., 2. Aufl. von C. v. LÜTZOW. S. 377 ff.

[30]) Siehe z. B. ROSELLINI, I monumenti dell Egitto e della Nubia, Vol. I., tav. LXVIII ff., und PRISSE D'AVENNES, Atlas zu Histoire de l'art Egyptien und Architecture auf verschiedenen der (nicht numerirten) mit constructions en bois unterschriebenen Tafeln des grossen unvollendeten Werkes, dessen Text noch gar nicht erschienen ist.

ſind beibehalten Ein Wechſel verſchiedener Säulenformen in derſelben Reihe vollendet den Eindruck der Mannichfaltigkeit des Pflanzenwuchſes, ein Eindruck, der von SCHNAASE (a. a. O S. 378) mit dem der Miſchung der Blumen auf der Flur verglichen wird

Wie die genannten weſentlichen Beſtandtheile der Architektur, hält ſich aber auch die ägyptiſche Ornamentik an die Naturnachahmung Rein geometriſche Verzierungen ſind ſelten[31]), mehr oder weniger ſtiliſirte pflanzliche Formen bilden die Regel Beſonders die Lotosblume liefert hier in Stielen, Knoſpen, Blättern und Blüthen einen unerſchöpflichen Reichthum von Motiven An den Sockeln ſprieſst ſie hie und da wie in natürlicher Bildung aus dem Boden hervor, doch regelmäſsig gereiht und in genauer Abwechslung von Knoſpen, Blüthen und Früchten[32]). Manchmal erſcheint in blauen Zickzacklinien das Waſſer darunter, aus dem die Stengel emporſchieſsen In Verbindung mit anderen Blumen kommt ſie auch an Frieſen und am Kranzgeſimſe oft vor[33]) Wenn ich die ornamentale Verwendung aller Naturgegenſtände hier hervorhebe, ſo braucht das von Anderen betonte ſymboliſche Element deshalb übrigens nicht ausgeſchloſſen zu ſein Im Innern einiger Tempel trägt ferner ſchon bei den alten Aegyptern die Decke das Abbild des Himmelsgewölbes, beſonders des geſtirnten Himmels, den zu erforſchen ihre Aſtronomen ſich früh angelegen ſein laſsen ſo vor allen Dingen in dem auch mit aſtronomiſchen Wandgemälden geſchmückten groſsen Tempel zu Denderah, wo goldne Sterne auf blauem Grunde die Decke des Säulenraumes ſchmücken, in einem inneren Gemache aber »alle extrazodiakalen Konſtellationen dargeſtellt ſind, auf der einen Seite die des nördlichen, auf der anderen die des ſüdlichen Himmels«[34]) Auch in Medinet Abu befindet ſich eine geſtirnte Decke[35]), und auch das Rameſſeion zu Theben iſt mit aſtronomiſchen Darſtellungen geſchmückt[36]). Die Sonne dagegen, beſonders als Symbol der Wahrheit mit Flügeln verſehen, iſt ein oft wiederkehrendes, bedeutſames Ornament über den Tempeleingängen — Wie ſehr die ganze ägyptiſche Architektur in der Anlage ſowohl wie im Schmucke auf Naturanſchauungen, theils religiös-ſymboliſchen, theils aber doch auch ſicher künſtleriſch gedachten, und zwar auf den Aegyptern zugänglichen Naturanſchauungen beruht, dürfte durch das Geſagte wohl klar geworden ſein »Das ganze Gebäude iſt«, wie SCHNAASE am angeführten Orte bemerkt, »gewiſſermaſsen ein phantaſtiſches Bild der Natur in ihrer Erſtarrung«, und zwar, fügen wir hinzu, der ägyptiſchen Natur in allen ihren charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten

Eine künſtleriſche Naturnachahmung kann aber doch von allen Künſten am wenigſten der Architektur zukommen Die Malerei allein beſitzt die Mittel, die landſchaftliche Natur mit dem Scheine der Wirklichkeit, oder ſagen

[31]) Daſs ſie gar nicht vorkämen, wie SCHNAASE, a. a. O S. 377 annimmt, iſt nicht richtig Man ſehe dagegen PRISSE D'AVENNES a a O unter Architecture ornementations des plafonds, auf verſch Tafeln, couronnements, bordures et soubassements, unten, auch SEMPER Stil, I Tfl XI, 1, 2, 4, 5, 6 nach WILKINSON

[32]) Auch an den Sockeln der gemalten pompejaniſchen Wände gehören derartige wie natürlich emporſchieſsende Gewächſedarſtellungen zu den beliebteſten Verzierungen

[33]) Eine reiche Auswahl ſolcher pflanzlicher Ornamente ſind in PRISSE's genanntem unvollendeten Werke abgebildet

[34]) RITTER a a O S. 765

[35]) Nach CHAMPOLLION bei BRUGSCH, Hist, I, p 188

[36]) Ebenda, p 161.

wir der Wahrheit wiederzugeben, aber freilich nicht jede Malerei, die sich so nennt, sondern nur die vollendete, ihrer eigensten Mittel sich bewufste Stufe dieser Kunst. Wir werden wohlthun, an die Untersuchung der ägyptischen Malerei in dieser Beziehung mit beträchtlicher Skepsis heranzugehen.

Zu der Ausbildung einer Landschaftsmalerei gehört als Vorbedingung die Befähigung und der Wille des Künstlers, die Landschaft als selbständiges Ganzes aufzufassen und zu geniefsen. Die ägyptische Landschaft in ihrer räumlich beschränkten und monotonen Eigenartigkeit aber konnte einen solchen selbständigen landschaftlichen Natursinn nicht begünstigen, und wir haben bei ihren Bewohnern, trotz aller religiösen Liebe, mit der sie den einzelnen Haupterscheinungen der Natur gegenübertraten, und trotz der Neigung, die Architektur unbewufst zu einem Stück der Landschaft zu machen, einen solchen auf das Ganze gerichteten und sich selbst genügenden Natursinn denn auch in der That nicht gefunden. Vor allen Dingen aber gehört zu der Möglichkeit einer eigentlichen Landschaftsmalerei, dafs die Malerei überhaupt technisch emanzipirt und weit genug ausgebildet sei, um landschaftlich Zusammenhangendes wenigstens mit einigem Anschein der Wahrheit nachbilden zu können: dafs ihr also ausreichende Farbentöne in ausreichenden Mischungen zu Gebote stehen, dafs sie Licht und Schatten und Uebergänge im Kolorit darzustellen vermöge, in erster Linie aber, dafs sie die Gesetze der Perspektive anzuwenden verstehe. Alle diese Voraussetzungen fehlen der ägyptischen Malerei. Wie die Architektur mit der Landschaft Aegyptens zusammenhängt, so hängt die Malerei dieses Landes mit seiner Architektur zusammen. Vom farbigen, wirklichen oder versenkten Relief kaum zu unterscheiden, steht sie, wie dieses, im Dienste der Architektur, ja der Bilderschmuck der ägyptischen Tempel und Gräber dient nicht nur der Architektur, er dient in vielleicht noch gröfserer Abhängigkeit der Geschichte. Die ägyptischen Gemälde wollen in erster Linie berichten, erzählen, beschreiben, oder sie sind gar nur Illustrationen zu den hieroglyphischen, von ihnen natürlich trotz ihrer Bilderzeichen streng zu unterscheidenden Rieseninschriften, mit denen zugleich sie die Wände bedecken. Und ähnlich verhält es sich mit den vignettenartigen Darstellungen, welche den Papyrusschriften illustrirend eingefügt sind und, auch wo sie einen Papyrus ganz ausfüllen, schwerlich eine völlig selbständige künstlerische Bedeutung haben.

Auch fehlen der ägyptischen Malerei die technischen Mittel zu einem völlig freien und echt malerischen Auftreten. Mit lebhaften, aber einfachen und die Natur nur annähernd nachahmenden Farben operirt sie. Von Licht- und Schattenwirkungen, von Modellirungen u. s. w. findet sich kaum eine Spur, wenngleich das Durchscheinen des Körpers durch leichte Gewänder nicht selten durch die gebrochene Farbe mit realistischer Intention dargestellt ist. Bei aller Bestimmtheit und Sicherheit innerhalb ihrer Grenzen bringt sie es doch nicht einmal dazu, Profilansichten und Frontansichten von Menschen völlig auseinanderzuhalten. Sie behält, soweit sie sich überhaupt von der Plastik emancipirt hat, doch immer noch etwas reliefmäfsiges, oder, nach einem glücklichen Ausdrucke Schnaase's, Silhouettenartiges.

Von Perspektive findet sich vollends keine Spur. Wo Figuren hinter einander gemalt werden sollen, werden die Umrisse verdoppelt, woher es vorkommt, dafs die entfernteren Figuren geradezu gröfser gemalt sind als die näheren, oder sie werden völlig übereinander gemalt, in ganzer Gestalt, die Füfse des Hintermannes noch durch einen Zwischenraum vom Kopfe des Vormannes getrennt, ein Verfahren, von dem man doch kaum behaupten

kann, dafs es an die Naturbeobachtung anknüpfe, nach welcher entferntere Gegenstände bis zur Horizonthöhe höher zu liegen scheinen, als die näheren. Kurz, die ganze ägyptische Malerei ist aus lauter Eigenschaften zusammengesetzt, die das volle Gegentheil von den Voraussetzungen einer Landschaftsmalerei enthalten.

Es versteht sich daher von selbst, dafs wir nach einer eigentlichen Landschaftsmalerei bei den Aegyptern nicht suchen dürfen.

Andererseits aber schreckt die ägyptische Kunst vor keiner Aufgabe zurück. In ihrer einfachen Weise, deren anfängliche Unbeholfenheit später zu einer Art Kanon geworden ist, stellt sie Alles dar, was es überhaupt gibt oder was es für die Zwecke und die Einbildungskraft der ägyptischen Künstler gab: Landschlachten und Seeschlachten, Jagdstücke und Schifferstücke, häusliche Szenen und Szenen aus dem Handwerkerleben, Verehrungen der Götter wie der Könige, das diesseitige wie das jenseitige Leben. Bei dieser Mannichfaltigkeit müssen wir es von vornherein für wahrscheinlich halten, dafs auch die landschaftliche Natur **gelegentlich** mit dargestellt worden. Wie das aber geschehen, wie die Aegypter sich mit solchen gelegentlichen landschaftlichen Darstellungen, sei es in Hintergründen oder im Beiwerk zu Figurenbildern, sei es in selbständigerer (doch niemals den landschaftlichen Eindruck als Selbstzweck verfolgender) Weise, abgefunden haben, wie z. B. jene äufserst mangelhafte perspektivische Einsicht und wie die Vermengung von Front- und Seitendarstellungen sich bei landschaftlichen Gegenständen gestalten, das zu untersuchen wird unsere nächste und für den Zweck dieser Arbeit nicht unwichtigste Aufgabe sein. Da wir im **Einzelnen** bei ägyptischen Figurendarstellungen und noch mehr bei Thierbildungen, die gewissermafsen den Uebergang zur Landschaft bilden, übrigens eine keineswegs geringe, ja oft eine bei der allgemeinen Erstarrung der ägyptischen Kunst geradezu überraschende Naturwahrheit der Formen und Lebendigkeit der Auffassung finden, so werden wir hoffen dürfen, im **Einzelnen** auch unter den dargestellten landschaftlichen Gegenständen manche frische und natürliche Bildungen zu finden.

Soweit Darstellungen aus der landschaftlichen Natur lediglich als architektonisches Ornament verwandt sind, haben wir sie bereits besprochen. Wir können daher sofort zur Betrachtung der **landschaftlichen Hintergründe** bei den Figurendarstellungen übergehen.

Aus dem über die ägyptische Malerei im Allgemeinen Gesagten erhellt freilich sofort, dafs von Hintergründen im eigentlichen Sinne des Wortes hier keine Rede sein kann. Es ist aber interessant zu sehen, wie die ägyptischen Künstler sich geholfen. Sie breiten die darzustellende Gegend im Grundrifs landkartenartig aus, jedoch oft nur im Umrifs, und zeichnen die einzelnen Gegenstände auf ihrer Grundlinie im Aufrifs hinein, wobei es sich nur nach symmetrischer und anderer räumlicher Konvenienz zu richten scheint, ob diese Gegenstände nach oben oder nach unten, nach rechts oder links von ihrer Grundlinie fallen. Es ist ein ähnliches Verfahren, wie wenn sie die Figuren übereinander, statt hintereinander zeichnen. Ein gutes Beispiel aus der Blüthezeit ägyptischer Kunst in der 18. Dynastie gibt das Gemälde des Baues eines Ammon-Tempels zu Theben unter Thotmosis III., welches in einer Grabkapelle zu Abd-el-Qurna entdeckt wurde [36]. Es ist ein viereckiges im

---

[36]) Abgebildet: Lepsius, Denkmäler Bd. V, Abthlg. III, Blatt 40. — Brugsch, Hist. d'Egypte p. 106, und auf einer schönen Tafel des Werkes von Prisse d'Avennes.

Grundrifs gezeichnetes Baffin, aus dem zwei gelbe Leute in grofsen Krugen Waffer fchöpfen, der eine gebückt am Rande ftehend, der andere bis an die Bruft im Waffer. Das Waffer ift, wie faft immer, durch fenkrechte Zickzacklinien in blauem Grunde angedeutet. Lotosblumen blühen darin. An allen vier Seiten ift das Wafferbecken von einem grünen Randftreifen eingefafst, in dem einige Gräfer zur Andeutung des Rafens gezeichnet find. Die Bäume aber, welche, 24 an Zahl, das Waffer an allen vier Seiten umgeben, ftehen auch nach allen vier Seiten von der Grundlinie nach aufsen hin ab, diejenigen des unteren Randes mit den Wipfeln nach unten u. f. w. Man fieht auf der Stelle, was der Maler gemeint, aber es ift das Gegentheil von perfpektivifcher Behandlung, von vornherein ein Verzicht auf den malerifchen Schein. Ein klarer, nüchterner Sinn, dem es nur darauf ankommt, dafs, was er erzählt, auch verftanden werde, fpricht fich in diefer Darftellungsweife aus.

Von einer verfchiedenen Entwicklung diefer landfchaftlichen Andeutungen in den fonft wohl zu unterfcheidenden Epochen ägyptifcher Kunft kann kaum die Rede fein. Schon in den Grabkammern der Pyramiden aus der vierten und fünften Dynaftie find die landfchaftlichen Gegenftände auf den fehr häufigen Darftellungen von Fifchzügen und Jagden auf Sumpfvögel in der ftereotypen Weife der fpäteren Zeit dargeftellt; das Waffer wird blau mit fchwarzen fenkrechten Zickzacklinien gebildet[37]), auf dem Waffer, wenig oder gar nicht eingetaucht, fchwimmt das Boot, der Sumpfvögel bunte, mannichfaltige Schaaren haufen im Lotosdickicht, das in langen Stengeln mit Blüthen und Knofpen emporfpriefst[38]), auch Vogelnefter find auf einem herabgebeugten Stengel angebracht, und vierfüfsige Thiere, Iltiffe oder Ichneumone, laufen den Stengel hinan, um die Nefter, in denen man Eier und Junge fieht, auszunehmen. Mitunter aber ift das Waffer auch durch die charakteriftifchen Thiere des Nils, durch Flufspferde, Krokodile und Fifche bezeichnet[39]). — Auch Obftlefen von unbeholfen dargeftellten Bäumen kommen fchon in der fünften Dynaftie vor[40]), in der fechften Kornernten, bei denen das Feld durch dichtgereihte lange gerade Aehrenhalme ganz natürlich bezeichnet ift und die Garbenbündel fo übereinandergelegt find, dafs fie übereinander zu fchweben fcheinen[41]), ferner Dattellefen in Körbe von ganz gut charakterifirten Palmenbäumen, idyllifche Hirten- und Holzhackerfzenen, in denen die Geisböcke an den Bäumen emporfpringen, u. dgl.[42]). —

Wenig verfchieden von der Behandlung der landfchaftlichen Zuthaten auf Figurenbildern diefer früheren Zeit ift diefelbe auf den Bildern der zwölften Dynaftie, von deren Malerei uns in den Gräbern von Beni Hafsan fo vortreffliche und wichtige Proben erhalten find. Auch hier finden fich Fifchzüge und Entenjagden auf ebenfo dargeftelltem Waffer, welches jedoch, um dem Jäger das Bücken zu fparen und den Fifch feiner Augenhöhe näher zu bringen, gelegentlich in einem fchmalen fenkrechten Streifen aus dem wagerechten Streifen, der die Hauptfläche des Waffers darftellt, emporgeführt ift[43]). Auch hier finden fich Weinlefen, Fruchternten, Acker-

[37]) Lepsius, Denkmäler, Bd. III, Bl. 22, 45, 60, 62, 64bis, Bd. IV, Bl. 96 u. ö.
[38]) Ebenda, Bd. III, Bl. 12, 43, 60.
[39]) Ebenda, Bd. III, Bl. 43 u. 77, Bd. IV, Bl. 130.
[40]) Ebenda, Bd. III, Bl. 53 u. 61.
[41]) Ebenda, Bd. IV, Bl. 106—108.
[42]) Ebenda, Bd. IV, Bl. 111.
[43]) Ebenda, Bd. IV, Bl. 130.

bau, u. dgl., oft ganz idyllische Szenen in ziemlich landschaftlicher Komposition[44]), Alles aber doch belebter und naturfrischer, als in den früheren Bildern, zuweilen mit naiv der Natur abgesehenen kleinen Zügen. Sehr hübsch sind die Palmen in einer Darstellung der Fällung eines Palmenwaldes[45]), humoristisch wirken die Paviane in dem Feigenbaum einer Erntescene[46]), voll mannichfaltigen Lebens ist die komplizirtere Fischerei- und Jagdszene an der Ostseite des zweiten Grabes, wo die lebhafte, bunt von Vögeln und Fischen wimmelnde Darstellung zu beiden Seiten der Thür streifenweise symmetrisch vertheilt ist[47]), merkwürdig ist auf der Abbildung einer Feldbestellung die Darstellung dieses Feldes durch blaue Farbe mit schwarzen Zickzacklinien, fast wie Wasser, wahrscheinlich zur Andeutung der Nilüberschwemmung, die das Feld befruchtet hat; höchst lebendig sind dabei der Pflüger, der Sämann, die Rinder vor dem Pfluge und das sein Bedürfniss mit aufgehobenem Schwanze befriedigende, munter hüpfende Kälbchen dargestellt[48]). Es finden sich in Beni-Hassan aber auch selbständigere Darstellungen landschaftlicher Dinge, die weiter unten besprochen werden sollen.

Unter den Darstellungen des neuen Reiches von der 18. Dynastie an nehmen die gewaltigen Kriegs- und Siegesbilder, welche die Tempelwände bedecken, das hervorragendste Interesse in Anspruch. Auch auf ihnen spielen die landschaftlichen Andeutungen manchmal eine ziemlich wichtige Rolle, besonders wenn sie zur Charakterisirung der Situation oder der Gegend beitragen konnten. Zu den wichtigsten Darstellungen dieser Art, auf denen Land und Wasser eine gleich grosse Rolle spielen, gehören die Abbildungen aus dem Terassentempel Der-el-baheri in Oberägypten. Sie stellen die Seeexpedition gegen Arabien dar, welche von der Schwester Thotmosis III. unternommen wurde[49]). In verschiedenen Streifen übereinander bewegt sich der Zug, die Streifen selbst stellen das Wasser dar, längs dem der Zug sich bewegt, das Wasser ist, wie wir es gewohnt sind, durch senkrechte Zickzacklinien belebt und wimmelt von Schildkröten, Hummern und Fischen verschiedener charakterisch gezeichneter Arten, am Ufer wachsen Bäume verschiedener Art, weniger natürlich dargestellt, Rinderheerden fressen Kräuter im Schatten etwas besser dargestellter Laubbäume, mit den Wurzeln ausgegrabene Bäume werden auf die Schiffe transportirt, offenbar zur Andeutung der Verpflanzung eines Baumes von Arabien nach Aegypten; die bewegtesten Szenen aber sind die Theile der Abbildung, welche die Schiffe selbst darstellen, wie sie, bemastet und reichlich mit Tauwerk versehen, an den Bäumen des Ufers angebunden sind, mit der Beute beladen werden, oder mit geschwellten Segeln, denen kräftige Ruderer zur Hülfe kommen, auf der Heimfahrt begriffen sind — unter ihnen überall das von Fischen belebte Meer. — Aus den Schlachten Ramses II., des Grossen, sind dagegen in landschaftlicher Hinsicht besonders die Darstellungen im Hofe des kleinen Tempels zu Beit-Ualli in Nubien zu bemerken. Der König verfolgt auf dem Streitwagen das geschlagene Heer der Aethiopier,

---

44) Lepsius, Bd. IV, S. 127 und Rosellini, Monumenti dell Egitto e della Nubia Vol. II. tav. XL.

45) Lepsius, Denkmäler, Bd. IV, Bl. 126.

46) Ebenda, Bd. 127 = Rosellini, Mon. II, t. 39, 2 u. 41, wo die einzelnen charakteristischen Pflanzen und ein Ziehbrunnen gesondert abgebildet sind.

47) Lepsius, Bd. IV, Bl. 130.

48) Rosellini, Mon. II, t. 32.

49) J. Dümichen, Histor. Inschriften altägyptischer Denkmäler II, Tafel I—XXII.

und an der anderen Seite iſt dargeſtellt, wie die jämmerlichen Geſtalten der Neger in ihre heimathlichen Wälder zurückflüchten. Dieſe Wälder ſind durch ſehr charakteriſtiſch gezeichnete fruchttragende Palmbäume, in deren großblättriger Krone Affen ſitzen, veranſchaulicht; in einer Umzäunung iſt ein Weib mit Kochen beſchäftigt, andere Weiber und Kinder eilen den Heimkehrenden entgegen; Alles wirkt zu einem anſchaulichen Eindruck der äthiopiſchen tropiſchen Wälder zuſammen[50]. — Viel weniger lebendig, ja ganz konventionell iſt der Laubwald auf dem großen Bas-Relief zu Karnak angedeutet, welches die beſiegten Völker vor König Seti I. darſtellt[51]. Auch die Feſtung iſt auf einer hiermit zuſammenhängenden Darſtellung landſchaftlich recht unbeholfen gezeichnet: ſie ſcheint umwallt, und vor ihr iſt ein Wald durch zypreſſenförmige Bäume angedeutet, die ebenſo kindlich dargeſtellt ſind, wie in unſeren Nürnberger Spielzeugſchachteln. — Intereſſant iſt wegen ihrer landkartigen Ausbreitung beſonders die in zwei Abtheilungen getheilte Abbildung aus dem Leben Ramſes II. zu Ipſambul. Im oberen Streifen iſt der König abgebildet, wie er mit ſeinem Streitwagen eine im Fluſſe gelegene Feſtung angreift, im unteren Streifen befindet ſich das Feldlager mit dem königlichen Zelte, primitiv in der angegebenen grundrißartigen Weiſe, aber klar ausgedrückt. Das Flußbett, durch deſſen Zickzackwaſſer die Soldaten ſchwimmen, iſt landkartenartig gegeben; auf der Inſel oder Halbinſel, welche von Wall und Graben umgeben ſcheint, iſt die Feſtung durch ſechs im Aufriß gezeichnete und mit Zinnen gekrönte Thürme dargeſtellt[52]. — Aehnlich ſtellen ſich Stromübergang und befeſtigte Inſel mit buntem Schlachtgewühl am Ufer und im Strome auf dem Ramſeſeum zu Theben dar[53]. —

Von den Kriegszügen Ramſes III. bieten beſonders die lebendigen und einfachen Scenen an der Nordwand des Tempels von Medinet-Abu manche intereſſante Andeutungen der Natur. Sie zeigen z. B. den Pharao im Kampfe mit Löwen nahe bei einem Schilf- oder Papyrusdickicht[54], ſowie die ſehr bewegte Darſtellung eines Schiffskampfes auf dem Meere, bei dem die mit Löwen am Buge geſchmückten Schiffe der Aegypter mit Segeln und Rudern manövriren und der König vom Lande aus, über Leichen hinwegſchreitend, ſeine Pfeile abſchießt[55]. — Sehr intereſſant in der uns angehenden Beziehung iſt auch die halberhobene farbige Arbeit auf der Seitenwand der erſten Kammer zu Ipſambul[56]. Hier greift der, wie gewöhnlich rieſengroß dargeſtellte Pharao, gefolgt von ſeinen über einander zuſammen nur ebenſo groß, wie er, dargeſtellten Söhnen eine Feſtung an, welche auf einem Felſen liegt. In der grauen, in verſchiedenen Abſtufungen gethürmten und gezinnten Feſtung iſt das gelbe Volk der Aſiaten in Verzweiflung. Vor dem Thore knieen die Einen mit flehend erhobenen Händen, die anderen ſinken, von den Pfeilen des Königs durchbohrt, zuſammen. Am Fuße des röthlichen Felſens aber

[50] Rosellini, Mon. I, t. 75.
[51] Ebenda, I, t. 46.
[52] Rosellini, Mon. I, t. 87, 90, 91. Man vergl. Lepsius, Denkm., Bd. IV, Bl. 164 u. 165.
[53] Rosellini, Mon. I, t. 109 u. 110.
[54] Rosellini, Mon. I, t. 129. Brugsch, Hist. p. 185: septième tableau nach Champollion.
[55] Rosellini, Mon. I, t. 130.
[56] Gau, Antiquités de la Nubie pl. 61. Rosellini, Mon. I, t. 80—82. Die Farbengebung iſt auf beiden Nachbildungen eine ſehr verſchiedene.

ist eine fliehende Rinderheerde mit dem in entsetzt abwehrender Geberde sich umschauenden Hirten dargestellt.

Alle diese landschaftlichen Andeutungen zu Figurenbildern sind, wie gesagt, weit entfernt davon, einen eigentlichen malerischen Hintergrund zu den historischen Szenen abzugeben. Sie bilden niemals ein malerisch geschlossenes Ganzes mit den letzteren. Auch der Himmel ist natürlich in diesem reliefartigen Silhouettenstil niemals dargestellt. Die Sonne greift nur auf einer gewissen Reihe von Darstellungen in die Handlung ein: auf den Bildern der Beamtengräber des Sonnenverehrers Amenophis IV. nämlich, zu Tel-el-Amarna. Wir sehen hier Familienszenen aus dem Leben des genannten Königs in steter Beziehung zur Sonnenscheibe, die mit behandeten Strahlen (an die »goldhändige Sonne« der indischen Poesie erinnernd) in's irdische Treiben hereinreicht [57]. —

Nach diesen Darstellungen aus der Blüthezeit des neuen Reiches ist die ägyptische Kunst mit geringen Schwankungen in ihrem Wesen sich gleich geblieben. In Bezug auf landschaftliche Andeutungen lassen auch die spätesten Darstellungen aus der Ptolemäerzeit und gar aus der Zeit der römischen Weltherrschaft keine veränderte Auffassung wahrnehmen.

Neben jenen landschaftlichen Andeutungen zu Figurenbildern haben wir aber noch einer Reihe selbständigerer landschaftlicher Darstellungen zu gedenken, die freilich auch nur in Beziehung stehen zu dem ganzen figürlichen Zyklus, dem sie eingereiht sind, und daher als wirklich für sich bestehende Landschaften in keinem Falle angesehen werden können. Auch stellen sie stets nur die durch Menschenhand in Anlagen verwandelte Natur dar und können also schon insoweit nicht als vollgültige freie Landschaften aufgefasst werden. Immerhin aber kommt ihnen relativ der selbständigste und ausgesprochenste landschaftliche Charakter unter den ägyptischen Darstellungen zu.

Hierher gehören vor allen Dingen Darstellungen aus der 12. Dynastie zu Beni Hassan und Darstellungen aus der 18. Dynastie zu Tel-el-Amarna. Die Art ihrer Darstellung ist die schon erwähnte. Es ist ein Gemisch von Grundrissdarstellung und Aufrissdarstellung, bei Gebäuden sogar häufig mit einer Durchschnittsdarstellung verbunden, so dass man in das aufgedeckte Innere hineinblickt. Die im Aufriss in den Grundriss hineingezeichneten Gegenstände stehen hier aber doch in der Regel senkrecht vor dem Beschauer, nur in den selteneren Fällen weisen die Bäume mit dem Wipfel nach unten, öfter schon, wenn die Grundlinie senkrecht vor dem Beschauer steht, fallen die im Aufriss gezeichneten Gegenstände nach den Seiten. Von den Darstellungen dieser Art ist zunächst die Abbildung eines Feldes im Hofe und Garten eines Privathauses zu nennen. In der Gartenumhegung links sind Obstbäume verschiedener Art, Zypressen und eine Weinlaube in Reihen übereinander dargestellt, und das Aeussere des Hauses repräsentirt sich in der gedachten Weise, leicht drapirt, zeltartig und phantastisch [58]. — Mächtiger ist eine andere umfangreiche Gartendarstellung, welche uns eine grosse, steife Anlage, etwas an moderne italienische Gärten erinnernd, veranschaulicht [59]. In der Mitte befindet sich eine grosse viereckige Weinlaube, zu deren Rechten

[57] Lepsius, Denkm., Bd. VI, Bl. 91 ff. Brugsch, Hist. p. 119 ff.
[58] Rosellini, Mon. II, t. 68.
[59] Ebenda, t. 69.

ein einfaches Gebäude mit Thür dargestellt ist, während zu ihrer Linken Stufengestelle für Blumentöpfe u. dgl. angebracht sind. Ein Mann scheint Lotoskelche anzubeten. Gerade Baumgänge von Palmen, unter denen die in Aeste getheilte Dumpalme, und von mannichfachen anderen Bäumen, die sogar pyramidal oder kugelförmig zugestutzt erscheinen und schwer zu erkennen sind, theils mit dunkelgrünem Laub, theils mit hellem, theils mit Früchten und theils ohne solche, ziehen sich nach allen Seiten hin, zwischen ihnen sind vier viereckige Teiche angebracht, mit Enten, Wasserpflanzen und Raseneinfassung, an anderen Orten aber Lustzelte oder Pavillons ganz wie in modernen Gärten. — Aehnlich sind die Darstellungen zu Tel-el-Amarna. Eine regelmäßige Anlage ist in PRISSE D'AVENNES' unvollendetem Werke (vgl. auf Anm. 30) abgebildet. Ein mit Laubbäumen geschmückter Gartenkreuzweg, in den vier Ecken Gebäude mit Säulenhallen, der Haupteingang rechts vom Beschauer mit Thoren und einem von Säulen getragenen Portale geschmückt, vor demselben Bäume im Kasten, andere Thore mit Portalen und Pavillons an der hinteren Mündung des Kreuzganges, sowie zur Linken, ein besonderer Pavillon in dem Arm des Kreuzganges, zu dem der Haupteingang hineinführt. Alles regelmäßig und steif, wenngleich in den entweder der Oliven- oder der Lorbeerform angehörigen Bäumen sich im Einzelnen manche Abwechslungen bemerkbar machen. — Auf einer anderen in demselben Werke abgebildeten sehr merkwürdigen Anlage ist das Haus ganz im Plan gezeichnet, im Garten aber stehen links oben zwei grüne Zypressen, daneben rechts zwei rothe Obelisken, darunter links ein Quarré von Blumenbeeten im Rasen, wie es scheint, und rechts ein blauer Streifen, augenscheinlich ein Kanal, zwischen einer Palmenallee in sehr merkwürdiger Anordnung, die das vollste Gegentheil perspektivischen Schemes zum Ausdruck bringt. Die Palmen diesseits des Kanals sind kleiner gezeichnet, als die jenseits desselben, die, obgleich sie derselben Grundlinie entspringen, die diesseitigen bedeutend überragen, der Kanal aber erscheint wie ein Barren, der zwischen beiden in der Luft schwebt, doch ist dadurch, dass die vorderen Stämme ihn überschneiden, während er seinerseits die hinteren Stämme überschneidet, das Motiv wohl klar genug ausgedrückt. (Die Darstellung ist auf unserer Tafel I reproduzirt.) — Am bedeutendsten ist die Darstellung einer königlichen Villa in derselben Art, abgebildet von PRISSE und von LEPSIUS[69].) Sie befindet sich auf der Hinterwand des zweiten Raumes des dritten Grabes der nördlichen Gräbergruppe zu Tel-el-Amarna. Baumalleen ziehen sich hier auf verschiedenen Wegen an den Wohngebäuden, Wirthschaftsräumlichkeiten und Hofanlagen vorüber, ein eigentlicher Obstgarten befindet sich oben links in der rechteckigen Gesammtanlage, in ihm wachsen Palmen und Frucht- und Blüthenbäume verschiedener Arten, und in seiner Mitte befindet sich ein Wasserbassin, zu dem an einer Ecke eine Treppe hinabführt. Im Garten scheinen die Bäume im Boden zu wachsen, an den Wegen aber in Töpfen oder Kasten.

Alle diese Darstellungen sind von besonderem Interesse für uns, weil sie uns einerseits die nüchternverständige, in der Regel gewissen Zwecken dienende Gartenkunst der alten Aegypter zeigen, andererseits uns die besten Beispiele der Abfindung der ägyptischen Künstler mit der Abbildung landschaftlicher

---

69) LEPSIUS, Denkm., Bd. VI, Bl. 94. PRISSE D'AVENNES a. a. O. unter Architecture: Plan cavalier d'une villa royale.

Gegenstände vor Augen führen. Nichts ist vielleicht geeigneter, die Naturanschauung eines Volkes zu charakterisiren, als die Gartenkunst, in welcher es seine Natur nach seinem eigenen Geschmacke umwandelt und so zu sagen idealisirt. Eine ägyptische Gartenbeschreibung ist im grofsen Papyrus Harrys erhalten. Die Gartenkunst der Aegypter aber, wie sie sich in den angeführten bildlichen Darstellungen spiegelt, weist auf eine Naturanschauung hin, welche die umgebende Landschaft mit sehr nüchternem utilitarischen Auge ansah, was ein poetisch religiöses Aufschaun zum Himmel und zu der Sonne, als dem Ueberirdischen, oder zum Nil, als dem Wunderstrome, keineswegs auszuschliessen braucht. Die Darstellungen selbst zeigen bei den hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten der Gesammtanlage, die durchaus unmalerisch, aber klar und verständlich ist, im Einzelnen eine ebenso treue Naturbeobachtung, wie die Figurenbilder. Aehnlich wie diese, scheinen sie bald zu einer Art Kanon erstarrt zu sein, welcher das Wasser ein für allemal durch die gebrochene Linie (auch als Deutbild in der hieroglyphischen Schrift von derselben Bedeutung) auf blauem Grunde darstellt und auch für die verschiedenen Bäume gewisse typisch gewordene Formen und Farben angenommen hat, bald aber ahmen sie in lebendigerer Wahrheit mit grofserer Frische und Treue die einzelnen Gegenstände der landschaftlichen Natur nach. Einzelne Palmengruppen sind in der That mit einem so freien Naturalismus dargestellt, wie die Technik dieser Kunst ihn nur irgend zuliefs.

Haben wir in den bisher betrachteten Darstellungen landkartenartig behandelte Landschaften gesehen, so haben wir zum Schlufs noch die auf Papyrusrollen erhaltenen landschaftlich behandelten Landkarten der alten Aegypter zu betrachten, die in der That, da sie die Natur in ursprünglicherer, von der Kultur nicht völlig umgewandelter Gestalt vorführen, gewissermafsen als die selbständigsten landschaftlichen Darstellungen der Aegypter anzusehen sind. Hieher gehört die vielbesprochene »älteste Landkarte ägyptischer Goldminen«[61]) des Turiner Museums. Es ist eine wilde Berggegend, in die wir versetzt werden, ein von Bergkegeln eingeschlossenes Thal, in dem sich die Ansiedlung der Goldgräber befindet. Hier wiederholt sich jene Art der Auseinanderklappung der Landschaft, die ich schon früher besprochen habe und die sich sogar in hieroglyphischen Zeichen landschaftlicher Bedeutung, wie in der Hieroglyphe für Weg ( ), wo die Bäume einander die Wurzeln zukehren, wiederfindet. Die diesseitigen Berge sind mit den Gipfeln nach unten gerichtet, ihre Grundlinien aber befinden sich an der richtigen Stelle der Landkarte. In der Mitte des Thals auf einem tiefbraun kolorirten fünfeckigen Platze erhebt sich die weifse Stele König Seti des Ersten, daneben ist der im Grundrifs dargestellte Brunnen durch die Wasserzickzacklinien in seiner grünen Fläche deutlich gekennzeichnet. Die Wege, welche sich im Thale kreuzen und zu den Gebäuden führen sind theils, wie diese, von blafsrother Färbung, theils, wo sie zum Nil hinabführen, lehmfarbig braun gemalt. »Dieselbe röthliche Farbe, aber etwas intensiver ist an der Masse der durch die Wege und sonstige schwarze Umrifslinien eingefafsten

[61]) Abgebildet und beschrieben von LAUTH in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akademie d. Wissensch. 1870 (vom 3. Dez.) farbig abgebildet bei F. CHABAS, Les inscriptions des mines d'or, pag. 30. In kleinerem Mafsstabe bei BRUGSCH, Geographie des alten Aegyptens, Tafel VI oben.

Berge angebracht« [62]. »Einer der Berge ist chokoladefarbig in drei Abtheilungen schattirt.« In den verschiedenen Gegenständen, die den untersten Weg bedecken, glaubt LAUTH Andeutungen der Pflanzenwelt zu erkennen. Uebrigens bildet, nach der Bemerkung desselben Gelehrten [63]), diese »älteste Landkarte« von Goldminen nur ein Glied einer langen Reihe ähnlicher Darstellungen auf Papyrusrollen. Ganz ähnlich ist die »zweitälteste Landkarte«, welche ebenfalls nubische Goldbergwerke darstellt und ebenfalls im Turiner Museum aufbewahrt wird, aber nur fragmentirt erhalten ist [64]). Die Berge sind hier schwarz gemalt, die Wege ebenfalls mit Pflanzenandeutungen oder Muscheln oder Früchten bestreut. — Interessant als Pläne, aber ohne landschaftliche Bedeutung sind die Grundpläne von Gräbern, wie die des Grabes König Ramses IV., mit verschiedenen in den Felsen gehauenen Kammern [65]). — Sehr wichtig aber ist die Darstellung der elysäischen Felder in der Vignette zum Kap. 110 des Todtenbuches. Der himmlische Nil mit seinen Kanälen »ohne Fische, ohne Schlangen, ohne Inseln, die fruchttragenden Kornähren, welche die Sterblichen um viele Ellen überragen, die Bäume am Ufer, der grüne Stromgott mit den Lotosblüthen auf dem Haupte«, Alles, grundplanartig in Streifen angeordnet, gibt ein recht anschauliches Bild dessen, was der Künstler darstellen wollte mit den sehr deutlichen Merkmalen der Schranken, die seinem künstlerischen Darstellungsvermögen gezogen waren [66]).

Fassen wir nunmehr das Ergebniss unserer Untersuchung über das Verhalten der bildenden Künstler Aegyptens zur landschaftlichen Natur zusammen, so sehen wir, dass die Aegypter, wie sie Alles in ihrer Weise klar und treu darzustellen suchten, ohne sich jedoch von hergebrachten stilistischen Normen befreien zu können, so auch der Darstellung landschaftlicher Gegenstände keineswegs aus dem Wege gingen, ebensowenig aber sie ihrer selbst willen aufsuchten, vielmehr sie darstellten, wo es die Erzählung, welche ihre Bilder illustrirten, erheischte oder die Verherrlichung des Königs, dessen Thaten dargestellt wurden, wünschenswerth machte, dass sie aber auch bei ihnen im Allgemeinen und besonders in der Komposition einer gewissen feststehenden Norm sich bedienten, die den Schein der Wirklichkeit in einem landschaftlichen Ganzen niemals, wohl aber gelegentlich in einem einzelnen Baume oder in kleineren, naturwahren Gruppen, aufkommen lassen konnte. War schon die aus der ägyptischen Landschaft selbst entspringende Naturanschauung wahrscheinlich einer höheren landschaftlichen Empfindung ungünstig, so versagte die mangelhafte perspektivische und sonstige malerische Technik, versagte die Unfreiheit der von der Architektur abhängigen Malerei des Nilthals vollends von vornherein die Möglichkeit einer eigentlichen, freien und selbständigen Landschaftsmalerei. Dagegen hatte die treue Naturbeobachtung, die man den Aegyptern sicher lassen muss, ein solches Anschliessen der architektonischen Formen, im Ganzen sowohl wie im Einzelnen, an die Landschaft

[62]) LAUTH, a. a. O. S. 340.
[63]) A. a. O. S. 372.
[64]) Abgebildet bei J. LIEBLEIN, Deux papyrus hiératiques du Musée de Turin (Christiania 1868) Tafel V, und in anderer Anordnung mit ausführlicher Besprechung von LAUTH, Sitzungsbericht der bayr. Akad. 1871 Tafel I ad S. 190 ff.
[65]) Grundplan des Grabes des Königs Ramses IV., von LEPSIUS, Berlin 1867. Derselbe: Auswahl von Urkunden Tafel XXII, und LAUTH, Sitzungsbericht von 1871 Tafel II.
[66]) Papyrus funéraire de Leyde, Pl. VII. Vgl. die Darstellung des Kanals von Heroopolis u. s. w. bei BRUGSCH, Geographie, Tafel 48.

zur Folge, dafs man, wenn der Ausdruck nicht zu gewagt erfchiene, fagen möchte, die Aegypter hätten zwar keine Landfchaftsmalerei, wohl aber eine Landfchaftsarchitektur gehabt. Von ihrer landfchaftlichen Umgebung losgelöft, würde die ägyptifche Architektur unverftändlich und oft fogar barock erfcheinen; in ihr und mit ihr aber bildet fie unter der klaren Beleuchtung des ägyptifchen Himmels ein eigenthümlich zauberhaftes Ganzes. Sowohl in den plaftifchen und malerifchen Bildwerken, deren Trägerin die Architektur ift, als auch in ihrer eigenen Formenfprache und in ihrem Anfchlufs an die landfchaftliche Natur fpricht fich das Naturgefühl des älteften bekannten Kulturvolkes der Erde in einer zwar nicht feelenvollen und innigen, aber doch eigenartigen, harmonifchen und verftändlichen Weife aus.

ZWEITES KAPITEL

Die landschaftlichen Darstellungen in der Kunst Chinas und Japans.

In welcher Abficht eine Unterfuchung der Kunft des äufserften Oftens an diefer Stelle eingefchaltet wird, ift in den Vorbemerkungen zu diefem Abfchnitte erörtert worden. Es genüge hier, zu wiederholen, dafs diefe Unterfuchung an diefer Stelle nicht beanfprucht, für eine erfchöpfende und chronologifch richtig eingefügte Abhandlung zu gelten, fondern dafs fie nur als ein Exkurs von allgemeinem Intereffe für unferen Gegenftand angefehen werden möchte.

Die Kunft Chinas und Japans intereffirt uns unmittelbar wegen der wichtigen Rolle, die eine trotz mancher Schwächen doch wirklich fo zu benennende Landfchaftsmalerei in ihr fpielt. Mit ihrer Befprechung beginne ich daher hier fofort, um andere Aeufserungen des Naturgefühls diefer Völker fpäter zum Vergleiche heranzuziehen. Es find uns fo viele landfchaftliche Darftellungen der Chinefen und Japanefen bekannt geworden, dafs wir hier, ohne zunächft chronologifchen Bedenken Gehör zu geben, mit diefen felbft fofort beginnen können, um erft zum Schluffe das gewonnene Refultat mit anderen, chronologifch beffer beftimmbaren Aeufserungen ihres Naturgefühls zu vergleichen.

Landfchaften finden wir nicht nur auf den chinefifchen Wandbehängen, wie fie im vorigen Jahrhundert unfere Fürften liebten und theuer bezahlten und wie fie fich in Schlöffern aus jener Zeit noch vielfach erhalten haben, nicht nur finden wir fie auf feidenen und papiernen Tapetenftücken Chinas und Japans in reicher Auswahl dargeftellt, fondern wir finden fie auch in unferen ethnographifchen Mufeen, Weltausftellungen und Spezialfammlungen, ja neuerdings felbft in unferen bürgerlichen europäifchen Wohnungen auf allen möglichen aus jenen Ländern importirten Gegenftänden des Hausraths angebracht: vor allen Dingen in der gröfseften Auswahl auf den chinefifchen und japanefifchen Porzellan-Vafen und Gefchirren, die wir alle kennen, fei es dafs wir ihre Bekanntfchaft in den Porzellanfammlungen unferer Refidenzen oder auch durch die echten oder nachgemachten Tafelfervife wohlhabender Privathäufer gemacht haben; dann aber auch auf Ofenfchirmen und »fpanifchen Wänden«, auf Tifchchen und Theebrettern, auf Lampen und Fächern, auf Kiften und Kaften und auf Stickereien jeder Art und jeden Stoffes. Die

neueren Ausstellungen haben uns auch, besonders japanesische, Albums vorgeführt, in deren Bildern neben anderen Dingen die Landschaft eine selbständige Rolle spielt [1]), und zum Ueberfluss erfahren wir aus den Berichten der französischen Jesuitenmissionäre des 17. Jahrhunderts, dass auch die Aussenwände chinesischer Häuser oft mit inkrustirten landschaftlichen Darstellungen geschmückt worden sind [2]).

Schon aus dieser Uebersicht geht hervor, dass es sich in allen diesen Fällen weniger um Gegenstände einer frei schaffenden Kunst, als des Kunsthandwerks handelt. Wir können höchstens einer Art Miniaturmalerei auf Reispapier und in Albums eine selbständige künstlerische Bedeutung zusprechen, wenngleich auch die Mehrzahl wenigstens der chinesischen Werke dieser Art fabrikmässig hergestellt wird. In den meisten Fällen schliesst der praktische Zweck, dem die Malereien gewidmet sind, ihre freie künstlerische Selbständigkeit aus. Sogar die achtzehn grossen Bilder von Peking auf der Wiener Weltausstellung [3]) scheinen, wie sie in der Gruppe »Bildungswesen« eingereiht waren, zu Unterrichtszwecken bestimmt zu sein. In den meisten Fällen handelt es sich nur um den malerischen Schmuck von häuslichen Geräthen. Der praktische und nüchterne Sinn der Chinesen und Japanesen scheint von einer Kunst, die sich Selbstzweck ist, überhaupt kaum einen Begriff zu haben. Wenngleich zu bedenken bleibt, dass z. B. ihre Porzellane als solche einen Werth haben, der sie Kunstwerken nähert, so schliesst doch auch hier wieder der handwerks- oder fabrikmässige Betrieb der Herstellung ihrer Gemälde, indem ein Maler die Figuren, ein anderer die Blätter, ein dritter die Blumen zeichnet u. s. w. [4]), höhere und höchste Kunstanforderungen aus. Die Albums einiger japanesischer Künstler scheinen von den uns bekannt gewordenen Malereien sich freien Kunstschöpfungen noch am meisten zu nähern.

Finden wir also sowohl bei den Chinesen, als bei den Japanesen landschaftliche Gegenstände in bedeutender Mannichfaltigkeit dargestellt, so müssen wir, sobald wir den Stil dieser Malereien besprechen wollen, doch sofort zwischen den genannten beiden Völkern unterscheiden.

Die Chinesen, um mit dem älteren Kulturvolke zu beginnen, sind es vor allen Dingen, die ein wesentlich realistisch und rationalistisch angelegtes Volk zu nennen sind. Das auf dieser Anlage beruhende Streben, in der Malerei die Dinge so wiederzugeben, wie sie wirklich im Raume nebeneinander sich befinden, führt dazu, dass die als im Freien dargestellten figürlichen Szenen nach malerischer Intention in der Regel von weitem landschaftlichen Rahmen umgeben sind. Immer ist dies freilich keineswegs der Fall, die Bilder auf Reispapier stellen vorzugsweise einzelne sogar vom Boden losgelöste Figuren oder Gruppen dar; ja, mir sind derartige Darstellungen z. B. einer Theebereitung bekannt geworden, in denen die einzelnen Figuren wie in der Luft schwebten und mit ihren Verrichtungen in gar keiner Beziehung zu

[1]) Vgl. E. Müntz in Lützow's Zeitschrift für bild. Künste 1879 S. 209 ff.

[2]) Vgl. Semper, Stil, I, S. 244 und S. 252.

[3]) Special-Catalog der chinesischen Ausstellung, III. Abtheilung (durch Ritter von Overbeck, Verlag der Gebr. Schönberger) S. 40. Man vgl. im Allg. auch Jacob Falkes kleinen Aufsatz über chinesische und jap. Kunstindustrie in seiner Schrift: Die Kunstind. auf der Wien. Weltausst. 1873, I, S. 198—208.

[4]) Graesse, Beschreibender Catalog der k. Porzellan- und Gefässsammlung zu Dresden (1873). Historische Einleitung (nach Stanislas Juliens Werke: Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise. Ouvr. trad. du Chinois, Paris 1856) S. 40.

einer Theeplantage zu stehen schienen. Allein jene andere, malerischere, landschaftliche Richtung ist in den chinesischen Malereien, besonders auf Porzellanen und auf Tapeten, doch die vorherrschende, und mit ihr allein haben wir uns an dieser Stelle natürlich zu beschäftigen.

Zunächst ist der Mangel einer richtigen Perspektive in den weitgedehnten landschaftlichen Gründen der gedachten Art durchgängig und augenfällig, wogegen sich das Streben nach perspektivischer Anschaulichkeit, das Bewufstsein, in dieser Beziehung suchen und versuchen zu müssen, doch in den meisten dieser Darstellungen deutlich genug offenbart. Man hat oft behauptet, die Chinesen kennten die mathematischen Gesetze der Perspektive recht wohl und wendeten sie nur absichtlich nicht an, weil nach ihrer Ansicht die Dinge nicht dargestellt werden müssen, wie sie scheinen, sondern wie sie wirklich seien[5]. Mir machte die chinesische Perspektive eher den Eindruck, als sei sie die traditionelle Erstarrung einer unbewufsten früheren Unbeholfenheit. Geben die Chinesen wirklich selbst jenen Grund ihrer Ungenauigkeit an, so mögen sie damit nur ihre vollständige Unfähigkeit, sich aus den Banden ererbter Konvention zu befreien, entschuldigen wollen. An der Erscheinung ihrer Kunst ändert es Nichts und beweist nur, dafs ihnen der Begriff von dem Wesentlichen des malerischen Prinzips überhaupt fehlt. — Der Standpunkt zu jenen Bildern scheint oft sehr hoch genommen zu sein, und die weite Landschaft bedeckt, fast wie aus der Vogelschau gezeichnet, eine grofse Fläche, wobei dann die Bäume, Menschen oder Gebäude der Ferne keineswegs immer kleiner gezeichnet sind, als die vorderen, aber die Verbindung zu einem landschaftlichen Gesammteindruck doch in deutlicher Weise vollzogen ist, jedenfalls in viel höherem Grade, als bei den landschaftlichen Zuthaten der Aegypter und der Assyrer. Bei dem chinesischen Verfahren des Uebereinanderthürmens der hintereinander befindlichen Gegenstände hört übrigens natürlich jede Schranke auf, und so sehen wir denn z. B. auf Wandbehängen, Ofenschirmen und anderen hochgezogenen Gegenständen sich manchmal eine Landschaft über der andern, wie sie unmöglich zugleich sichtbar sein können, in einem Zusammenhange aufbauen, als sei eine einzige Landschaft dargestellt. Mitunter aber scheint die Horizontallinie doch ganz richtig angenommen zu sein, und im Einzelnen fehlt es, besonders bei Interieurs nicht an Linien, die sich richtiger perspektivischer Intention gemäfs schräg gegeneinander neigen, nur fehlt die durch den Augenpunkt hervorgerufene perspektivische Einheit immer und scheint nur hie und da mehr durch einen glücklichen Zufall in annähernder Richtigkeit getroffen zu sein.

Die dargestellten Landschaften haben fast alle einen weiten, freien, anmuthig heiteren Charakter, nicht selten jedoch mit einem bizarren Anflug, wie ihn das ganze chinesische Wesen in unseren Augen leicht erhält. Darstellungen hoher Berge sind nicht ausgeschlossen. Im Gegentheil, lange, zackige Bergketten schliefsen oft den Horizont ab, aber die Berge scheinen nicht in der Absicht, einen erhabenen Eindruck hervorzubringen, gemalt zu sein, sondern realistisch einfach, wie das grofse von Kanälen durchschnittene chinesische Tiefland in der That von hohen Berggipfeln überragt wird und auch die Flufsthäler von Felsenlandschaften begrenzt sind. Gerade in den Gebirgspartien der chinesischen Landschaftsmalereien kommt aber auch das

---

[5] Z. B. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 5. Auflage 1872, Bd. I, S. 336.

bizarre Element am öfteſten zum Durchbruch, und dazu ſtimmt es, daſs die Felſenformationen der chineſiſchen Gebirge gerade an einigen Fluſsufern auch in der Natur ſich durch ſeltſame Formen auszeichnen. »Die Chineſen«, ſagt RITTER [6]), »ſind bei dem ſtehn geblieben, was eine ältere äſthetiſche Theorie einſt als höchſte Aufgabe der Kunſt überhaupt feſtzuſtellen beliebte: treue Nachahmung der Natur. Dieſer Landſchaftsſtil am Kiangſtrome mit ſeinen ſeltenen Formen, mit den ſteilſten, barocken Felspartien, mit den vorüberſegelnden Böten, mit den ſeltſam gebogenen Bäumen und Laubkronen in buntfarbigſtem, grellſtem Herbſtſchmuck, der für ein europäiſches Klima zu völliger Unwahrheit wird u. ſ. w., iſt derſelbe der überraſchend treu nachgebildeten chineſiſchen Kunſtarbeiten, und ihr ganzer Farbenton entſpricht auf das Frappanteſte der Färbung des Kiangufers im Tone des Herbſtſchmuckes«. Dazu wäre nur zu erinnern, was weiter unten ausgeführt werden ſoll, daſs auf manchen chineſiſchen Kunſtarbeiten, beſonders den Porzellangeſchirren, die bunten Farben doch häufig ſicher ohne Abſicht auf Naturnachahmung aus rein ornamentalen Gründen gewählt ſind, ſowie daſs auch wo die Abſicht auf Naturnachahmung unverkennbar iſt, doch die eigenthümliche, trotz ihrer Sicherheit vielfach beſchränkte, Technik es oft zu einer treuen Wiedergabe der Naturformen oder der Naturfarben nicht kommen läſst.

Im Uebrigen duldet der nüchterne Geiſt der Chineſen nichts Unklares auf den Gemälden. Die Schatten werden daher mit Bewuſstſein vermieden, Aufeinanderhäufungen von Häuſern und Bäumen zu als landſchaftliche Einheiten erſcheinenden Formationen von Städten und Wäldern finden ſich kaum, die Städte werden durch hübſch geſonderte, wenn auch oft in groſser Anzahl nebeneinander und übereinander dargeſtellte Häuſer, die Wälder durch ebenſo gruppirte einzelne Bäume wiedergegeben, ſtets blickt die Sorge durch, die einzelnen Gegenſtände möglichſt klar auseinanderzuhalten, doch geht dies Beſtreben keineswegs ſo weit, die hinteren Gegenſtände, wenn ſie nicht ſehr entfernt ſind, mit den unteren Enden über die oberen Enden der vorderen zu ſetzen, wodurch, wie zum Theile in ägyptiſchen und aſſyriſchen Darſtellungen, ein landſchaftlich zuſammenhängender Eindruck von vorneherein ausgeſchloſſen werden würde, ſondern halbe Verdeckungen u. dgl. werden in ſoweit zugelaſſen, daſs für das Auge des Beſchauers der Schein des Zuſammenhanges doch einigermaſsen gewahrt bleibt. Die einzelnen Gegenſtände dagegen, die Berge, die Bäume u. ſ. w. werden, ſoweit Auffaſſung und Technik reichen, recht naturgetreu, oft aber, ſcheint es, doch mit einem ſtark dekorativen, willkürlichen Schwunge abgebildet. Das Waſſer darf kaum auf einer groſseren chineſiſchen Landſchaft fehlen. In ihm ſpiegelt ſich das Fluſs- und Kanaltreiben, das Meer- und Landſeeleben der chineſiſchen Bevölkerung wieder. Auf den meiſten groſseren chineſiſchen Landſchaften ſpielt es eine Hauptrolle, auch techniſch, indem gerade das Waſſer, nur durch ganz wenige Linien in freigelaſſenem Raume angedeutet, dazu dient, die Gegenſtände in der gedachten Weiſe auseinanderzuhalten und ſo die landſchaftliche Situation zu klären.

Selten oder nie auch kommt eine chineſiſche Landſchaft ohne Spuren der menſchlichen Thätigkeit vor, wie ſich das aus dem allgemeinen Anbau des chineſiſchen Landes, der die Waldeinſamkeit und die Stille der Natur in die unwegſameren Theile der Gebirge zurückgedrängt hat, leicht erklärt [7]).

---

[6]) Erdkunde, IV, S. 679.

[7]) GRISEBACH, Vegetation der Erde, I., S. 491. Vgl. SCHLEIDEN, die Pflanze und ihr Leben, (4. Aufl.), S. 325.

Tempel, Villen, die bekannten chinesischen Thürme oder einfache Hütten sind reichlich in die Szene verstreut, und das Wasser ist durch Bote und Fischer belebt. Durch Brücken verbundene Inseln, Theeplantagen und besonders Gartenanlagen gehören zu den Lieblingsdarstellungen dieser Art. Die figürliche Darstellung spielt oft eine solche Rolle, dafs die Landschaft mehr nur als Hintergrund erscheinen würde, wenn sie nicht einen gar so grofsen Raum einnähme, aber auch so scheint sie in der Absicht des Malers sehr oft die Hauptsache zu sein, wenigstens wo sie, wie gar nicht selten, eine novellistische Handlung wiedergibt, während nur in seltenen Fällen die dargestellten Figuren im Sinne der Staffage unserer ausgebildeten Landschaftsmalerei sich auch geistig der Landschaft ein- und unterordnen. Fast immer dürfte es leicht sein, aus den dargestellten Figuren der chinesischen Landschaft eine zutreffende Unterschrift für das Bild zu erfinden.

Im Allgemeinen läfst die Verbindung des nüchternen Realismus mit dem Hange zum Barocken und läfst die Verbindung einer grofsen Klarheit und Sicherheit mit einer doch keineswegs künstlerisch genügenden Ausbildung der Technik einen wirklich künstlerischen Genufs bei der Betrachtung der chinesischen Landschaften kaum jemals aufkommen. Der Hang zum Barocken kann einen wahren Schwung der Phantasie und die bewundernswerthe handwerksmäfsige Routine kann eine freie und vollendete Beherrschung der Darstellungsmittel nicht ersetzen. Dafs wir unsere Betrachtung zunächst nur an Darstellungen aus dem Kreise der Kunstindustrie, die in keinem Lande das Höchste der Malerei leisten, anknüpfen konnten, e r k l ä r t die genannten Mängel, aber es entschädigt uns nicht.

Wenn wir auf einzelne Werke eingehen und uns noch weiter in's Detail einlassen wollen, so ist eine Selbstbeschränkung bei der mächtigen Fülle chinesischer Landschaften, die unsere Museen und Privathäuser aufbewahren, unerläfslich nothwendig. Was die neueren Ausstellungen in dieser Beziehung gebracht haben, findet man in offiziellen Berichten zusammengestellt und in Zeitschriften besprochen. Interessant ist unter Anderen der Bericht in LÜTZOW's Zeitschrift für bildende Künste[3]) über die orientalische Ausstellung der Union centrale zu Paris. Hier wird als besonderer Merkwürdigkeiten z. B. der Ofenschirme in émail cloisonné gedacht »mit Landschaften, welche durch die Metallränder des Emails die Umrisse der Bäume und durch die farbigen Emailflächen selbst die mannichfachen Farbennüancen des Pflanzenwuchses nachzuahmen suchen.« Was die Wiener Weltausstellung gebracht, wird in dem offiziellen Ausstellungsbericht der Generaldirektion wohl zusammengefafst werden. Der Anm. 3 angeführte Spezialkatalog aber schon gibt von den achtzehn grofsen Bildern von Peking eine ganz anschauliche Beschreibung. Die Gartendarstellungen (Bild I, III, VIII, IX, X) aus verschiedener Zeit sind von unserem Gesichtspunkte aus besonders interessant.

Da meine vorstehenden allgemeinen Bemerkungen zum grofseren Theile in der chinesischen Vasensammlung des japanesischen Palais zu Dresden gemacht sind, so will ich an ebendiese Sammlung auch noch einige kurze Detailbemerkungen anknüpfen, wozu ich mich um so mehr für berechtigt halte, da der Anm. 4 zitirte neue GRAESSE'sche Katalog auf die landschaftlichen Darstellungen so gut wie gar nicht eingeht, so dafs es mir sogar unmöglich ist, die in Dresden vor dem Erscheinen des Katalogs von mir beschriebenen

[3]) 1870. S. 142—205 von E. M.

Bilder mit bestimmten Nummern zu identifiziren. In der Regel, wie Raum IV No. 807, V 291, 885, 1008, 1039, VI 422 wird die Landschaft von Graesse nur einfach als solche bezeichnet. Höchstens die Staffage wird angedeutet, und nur in einzelnen Fällen wird wenigstens der Charakter der Landschaft bezeichnet wie V 1164 »Gebirgslandschaft«, VI 56 »felsige Landschaft«, VII 323 »zwei Landschaften, darunter eine Rettungsszene bei Ueberschwemmung«.

Die chinesischen Vasen der Dresdener Sammlung sind zum Theil einfach blau auf weissem Grunde bemalt, zum Theil buntfarbig, ebenfalls in der Regel auf weisslichem Grunde, doch gehen auch auf den letzteren die Farben nicht über eine bestimmte, durch den ornamentalen Zweck und durch die Technik beschränkte Skala hinaus. Das Wasser und die Wolken sind auf den Gefässen dieser Art in der Regel roth, die Bäume mit seltenen Ausnahmen doch grün in zwei Nuancen und mit einigem Blau als Schattirung, die Umrisse der Berge grün und grau gehalten. Eine realistische Farbengebung ist nicht angestrebt. Die Farben richten sich nach der äusseren ornamentalen Harmonie des erstrebten Gesammteindruckes; wenn der Tellerrahmen z. B. blau ist, erheischte es der beabsichtigte Effekt des ganzen Geschirres Wasser und Wolken der dargestellten Landschaft roth zu machen. In wie weit symbolische Gründe in der Farbengebung mitspielen, kann ich nicht beurtheilen [9]. Von einer natürlichen landschaftlichen Farbenstimmung kann jedenfalls auf diesen farbigen Bildern ebenso wenig die Rede sein, wie auf jenen einfach blauen. Die Sonne wird häufig als goldene Scheibe mitten in den Himmel hineingemalt.

Unter den blauen Vasen [10]) fiel mir besonders eine sehr grosse und schöne auf, die in ihrer ganzen Höhe und ihrem ganzem Umfange nach mit einer weiten, von sehr hohem Standpunkt gesehenen Landschaft bedeckt ist, einer Landschaft, die man nach der Analogie einer philostratischer Gemäldebeschreibung [11]) »die Inseln« benennen könnte. Aus dem das Ganze umschlingenden Meer ragt eine grosse Anzahl von felsigen Inseln hervor, die theilweise mit Gebäuden geschmückt sind, aber jede Insel nur mit je einer Hütte, einer Villa oder einem Thurme, theilweise aber mit Bäumen bewachsen und durch Brücken verbunden sind, auf denen Leute gehend und kommend sich begrüssen oder stillstehen und mit einander reden. Die Wasserstrassen zwischen den Inseln sind reichlich mit Böten voller Menschen belebt. Das Ganze macht einen heiteren und lebendigen Eindruck. — Auf einer anderen Vase derselben Art fiel mir eine grosse phantastische Gebirgslandschaft in die Augen mit naturalistischen Bäumen und Bergen von ganz wilden und bizarren Formen. — Noch eine andere erinnerte mich an die philostratischen »Sümpfe« [12]), und auf einer flachen Schüssel war am Wasser ein Garten

[9]) Nach Graesse's Katalog, historische Einleitung, S. 44, »verfolgen die Chinesen in der Wahl ihrer Farben selbst gewisse Prinzipien, denn im Allgemeinen haben sie nur fünf Farben, und diese (sechs oder) fünf Farben sind symbolisch und ihre Zusammenstellung nicht zufällig«.

[10]) Die chinesischen Vasen sind nach ihren Fabrikzeichen chronologisch bestimmt worden. Vgl. W. Chaffer's, Marks and Monograms on Pottery and Porcellain (London 1863), p. 152 ff. mit Graesse a. a. O., nach Stanislas Julien. Mich würde es hier zu weit führen und es fehlen mir die Mittel, im Folgenden auf die so bestimmte Chronologie einzugehen.

[11]) Phil. sen. II, 17.

[12]) Phil. sen. lib. I, 9.

dargestellt, in dem links vor einem Tische unter einer Palme zwei Leute sitzen, deren Blick über's Wasser auf die Umrahmung nicht allzuferner Ufer schweift, die Ufer erscheinen in ganz besonders guter Perspektive und ihre Berge spiegeln sich im Wasser

Unter den farbigen chinesischen Landschaften dieser Sammlung aber mögen drei besonders schöne Exemplare hier kurz beschrieben werden [13])

1. Die Fischer Sehr schön und klar bei richtiger Zeichnung Vorn im Wasser zwei Männer beim Fischen beschäftigt. Links im Mittelgrund eine Hütte von grünen Bäumen umgeben Im Hintergrund Berge, Wasser und Wolken roth, Bäume grün

2. Das überraschte Liebespaar Dieses steht in zärtlicher Umarmung in einem Garten Aus dem Gebüsch zur Rechten sieht ein altes Weib hervor Der Garten zeichnet sich durch sehr hohe schlanke Bäume aus, welche, da rothe Wolken durch ihr Laub ziehen, als in den Himmel ragend gedacht zu sein scheinen

3. Die Thee-Ernte. Sehr schön, inwendig in einer grofsen Schüssel Im Vordergrund Thee-Ernte, im Mittelgrund rechts das Haus, links ein Flufs, im Hintergrund hohe Berggipfel, die über die Wolkenzüge hinausragen, am Himmel die goldene Sonnenscheibe. Die Farben auch hier willkürlich

Von eigenthümlichem Interesse sind noch einige in China für die Holländer gemalten Vasengemälde, welche unter dem Namen porcellaine d'Amsterdam bekannt sind Hieher rechnet Graesse z B. die Landschaften auf den Gefäfsen No. 26—29 des Raumes VII mit holländischer Bauernstaffage Ein offenbarer Anachronismus aber ist es, wenn derselbe Kenner von der seltenen Darstellung der Taufe Christi im Jordan in chinesischem Stil [14]) behauptet, es sei eine 1465—87 in China verfertigte Arbeit und sie sei von den Jesuiten bestellt worden

Wir haben bisher hauptsächlich chinesischer Landschaften gedacht, die ein gröfseres Stück der Erdoberfläche, in der Regel mit weitem, wenn auch von Gebirgen umschlossenem Horizonte darstellen Ehe wir die chinesischen Landschaften verlassen, müssen wir noch der kleineren Naturbilder gedenken, welche häufiger noch, als auf dem Porzellangeschirr, auf anderen chinesischen Gegenständen gemalt vorkommen. Es sind Vordergrundsstücke, in der Regel üppig wuchernde Blumen mit buntschillernden Vögeln, Schmetterlingen und Käfern, oft in seltsamer Weise mit Figurenbildern verschlungen und durchwoben. Zur eigentlichen Landschaftsmalerei sind sie nicht zu rechnen, aber es spricht sich in ihnen oft eine gröfsere Poesie des Naturgefühls und auch eine höhere koloristische Begabung aus, als in jenen gröfseren, zusammenhängenderen Darstellungen Jeder hat Darstellungen dieser Art gesehen und sich an ihnen erfreut.

Einzelne Naturgegenstände scheinen auch in symbolischer Bedeutung auf chinesischen Malereien angebracht zu sein Doch es würde uns zu weit führen und es fehlen mir auch die Hülfsmittel, auf diese Seite näher einzugehen [15]).

---

[13]) Graesse's Katalog enthält aus dieser Klasse Landschaften auf den Gefäfsen R XV No. 16—18, 948 1128, 1170, auf dem Ofenschirm No. 1270 und R XVI No 10, 33, 522, Flufsfischer Szenen auf Laternen No. 1318 und 1320 u. ö

[14]) Raum XII No 15, Seite 55 des Katalogs

[15]) Vgl. Graesse's Katalog, hist. Einleitung, S. 44—50.

Im Gegensatze zu den chinesischen Malereien zeichnen sich die japanischen in gewissem Sinne durch eine grössere Idealität aus, d. h. hier: durch eine weniger nüchterne, eine schwungvollere, gelegentlich dafür aber auch völlig ornamental stilisirte Naturnachahmung. In der chinesischen Landschaftsmalerei kann von einer subjektiven Naturauffassung kaum die Rede sein, wohl aber, scheint es, in der japanesischen. Zunächst ordnet sich die Darstellung der Landschaft auf japanesischen Vasen, Wandschirmen, Kasten, Theebrettern u. s. w. in weit höherem Grade, als auf den chinesischen, schon der Zeichnung nach dem ornamentalen Zwecke unter, manchmal in sehr vereinfachter Gestalt, besonders auf den Holzgegenständen, um das vortreffliche Lack in grösseren Flächen zu selbständiger Geltung kommen zu lassen, dabei fast immer in jener unsystematischen Weise, die man als charakteristisches Merkmal der japanesischen Kunst anerkannt hat, ohne Gleichgewicht der verschiedenen Seiten und in dieser Eigenthümlichkeit oft von überraschender Kühnheit. Wo aber, wie in den berühmten japanesischen Albums, landschaftliche Darstellungen ohne ornamentalen Nebenzweck vorkommen, da erscheinen sie von einer sehr eigenartigen, keineswegs poesielosen, aber auch nur mehr auf's Einzelne der Natur gerichteten und daher mit wenigem Charakteristischen in der Darstellung sich begnügenden Naturauffassung.

Ueber japanesische landschaftliche Darstellungen der ersteren Art mögen hier ebenfalls einige Bemerkungen, die ich in der Dresdener Sammlung gemacht habe, Platz finden. Auf die technischen Unterschiede zwischen der chinesischen und japanesischen Porzellanmalerei einzugehen, dürfte hier jedoch nicht der Ort sein[16].

Die japanesischen Vasen scheinen in eine ältere und in eine jüngere Abtheilung zu zerfallen. Die älteren, im Treppenraume aufgestellten, mögen nach Graesse 3—500 Jahre alt sein[17]. Unter ihnen schien mir von unseren Gesichtspunkten aus besonders ein sehr charakteristisches Prachtexemplar eine nähere Beschreibung zu verdienen. Die Darstellung, welche die Vase umzieht, ist eine grossartige, wilde, aber sehr phantastisch dem Ornamente eingewebte Landschaft. Wasserfälle, sich jäh durch die Ornamentik herabstürzend, bilden unten einen Strudel, in dem ein riesengrosser Fisch sich aufhält, während oben ein Hirsch über's Wasser setzt. Felsen stehen zur Seite, und zur Andeutung der Bäume ranken sich, ornamental verschlungen, aber im Detail ganz realistisch ausgeführt, einzelne Baumzweige von Laubholz und Nadelholz dazwischen. Von Perspektive findet sich keine Spur, und das Auge schält sich die Landschaft nur mühsam aus dem wuchernden Ornamente hervor, aber der Gesammteindruck ist reich, prächtig und die Phantasie anregend. — Auf den einfacher gehaltenen Vasen der jüngeren Art finden sich landschaftliche Darstellungen überhaupt nicht so oft, wie auf den chinesischen; wo sie sich finden, erscheint die Aussenwelt in der Regel ganz stilisirt, sogar die Bäume treten in fremdartigen Formen auf, und die einzelnen Dinge schweben wie in der Luft ohne verbindende Linien, ohne äusseren Zusammenhang nebeneinander, wobei jedoch das perspektivische Hintereinander der Landschaft beobachtet und daher eine Art landschaftlich natürlichen Gesammteindruckes gerettet wird. Oft sind diese Darstellungen auch reliefartig erhaben,

[16] Hierüber Graesse's Katalog. hist. Einl., S. 50 f.
[17] A. a. O. S. 1 ed. I., Treppenraum.

Der Totaleffekt des farbigen Schmuckes dieser japanesischen Vasen ist ein satterer, ernsterer, schwungvollerer, prachtigerer, als derjenige der chinesischen.

Vielfach ähnlich sind die Darstellungen auf japanesischen lackirten Holzgegenständen, wie sie heutzutage nicht nur in unseren ethnographischen Museen und Ausstellungen paradiren, sondern auch, massenhaft importirt, in manchen unserer Häuser als Theebretter, Nahtischchen, Damenkastchen, Schalen u. dgl. sich zu praktischem Gebrauche eingebürgert haben. Auf ihnen wiegen die Darstellungen landschaftlicher Gegenstände in ornamentalen Farben, meist auf schwarzem Grunde vor, sei es, dass nur wenige Vordergrundpflanzen mit Vögeln, Schmetterlingen oder Muscheln zu einem oft recht poetischen, straussartigen kleinen Bilde vereinigt sind, sei es, dass, häufig nur in goldenen Umrissen auf dem prachtigen schwarzen oder rothen Lacke, ein bedeutenderer landschaftlicher Hintergrund, der jedoch stets nur andeutungsweise dargestellt ist, sich mit dem Vordergrunde in formell loser, sachlich aber anschaulicher Weise verbindet. Eine Darstellung der letzteren Art, nach einem in Japan gekauftem Theebrette, etwas reliefartig erhöht, golden mit etwas Silber und Roth auf schwarzem Lackgrunde, reproducirt unsere Tafel II. Mit dem durch wenige Linien angedeuteten Hintergrundsberge, dessen Form der japanischen Natur nachgebildet ist[18]) und den sehr sicher behandelten, doch aber in plastischer und ornamentaler Stilisirung vereinfachten kiefernartigen Bäumen des Vordergrundes und dem Kranichneste, gibt sie ein charakteristisches Beispiel der gedachten Behandlungsart. Doch sind diese Arbeiten notorisch ganz modern und für den europäischen Bedarf fabrizirt. Wie weit rückwärts sich ähnliche Darstellungen verfolgen lassen, vermag ich nicht anzugeben.

Am bedeutendsten jedoch müssen nach der Beschreibung des Berichterstatters über die orientalische Ausstellung der Union centrale zu Paris in der Zeitschrift für bildende Kunst[19]) die Landschaften der japanesischen Albums sein. Gegen ALCOCK, welcher bei aller Bewunderung für die japanesischen Albums behauptet, die Japanesen seien nicht stark in der Landschaft und hätten sich kaum jemals um Luftperspektive bekümmert, wird ausdrücklich polemisirt[20]). Dann wird in Bezug auf diese Bilder im Allgemeinen gesagt (S. 208): »Die Japanesen erfassen von jedem Gegenstände die hervorstechendste oder poetischste Seite und übertragen diese mit der grössesten Treue auf den Stock. Ein Vogel, ein Zweig, eine Muschel reizt und entzückt sie, ohne dass sie weiter nach dem Wie und Warum fragen. Die Einsamkeit, die Bewegung der Wellen, der weitgedehnte Horizont, das verwitterte Aussehen eines alten Baumes, die flockige Erscheinung des Schnees interessirt sie hinreichend, um daraus ein kleines gezeichnetes Gedicht zu machen und sie in lange Betrachtung zu versenken. Hohe Auffassung, pathetische Empfindung sind weniger ihre Sache, nur bisweilen gibt das Auftreten eines Gottes oder eines Herrn der Darstellung einen höheren Schwung«. — Besonders gelobt werden die Albums des Künstlers Oak-Sai, welcher zu Anfang unseres Jahrhunderts gelebt haben soll[21]). Zehn derselben befinden sich in der vormals kaiserl. Bibliothek zu Paris[22]), und unter den in diesen

---

[18]) PH. FR. v. SIEBOLD, Nippon (Leyden 1832), Bd. I., Taf. 9, II., Taf. 36 und 38.

[19]) Siehe oben unsere Anm. 1) u. 8).

[20]) Zeitschrift f. bild. K., 1870, S. 209, erste Anmerkung.

[21]) Vgl. EUFEMIA v. KUDRIAFFSKY, Japan (Wien 1874), S. 177. Hier heisst er Hok-Sai.

[22]) Abtheilung der Manuskripte, Nouveau fonds chinois No. 1796 in 3 Bänden.

gemalten Gegenständen werden auch Landschaften und träumerische Naturbilder von frappantester Wahrheit genannt. Ausserdem werden die anonymen Landschaftsbilder der Sammlung PH. BURTY wegen ihrer Mannichfaltigkeit und der Meisterschaft der Darstellung hervorgehoben. »Sie veranschaulichen uns«, heisst es, »die vier Jahreszeiten, Sonnenaufgang, Regen, Schnee, Thauwetter, Meer, Wälder, den Anblick einer grofsen Stadt u. s. w. Die Perspektive darin ist vorwiegend mit dem Gefühl gemacht [23]) ..... Die Farben sind auch etwas willkürlich, sie geben gleichsam eine freie Uebersetzung der Natur, ahmen sie nicht sklavisch nach. Wenn die Japanesen auch in der Darstellung der menschlichen Leidenschaften noch zurück sind, die Natur beherrschen sie vollkommen nach ihrer erhabenen wie nach ihrer anmuthigen Seite hin, und die Hand gibt treu wieder, was die Empfindung fühlt«. Eine neue Berichterstatterin [24]) redet von »Bergpfaden und einer Schiffahrt mit schöner Perspektive, Wasserfällen, Thälern mit aufsteigendem Nebel, oft wiederkehrenden Aesten und Zweigen voll Baumblüthen, sowie stimmungsvollen Schiffbildern und Schneelandschaften, die uns zum Theile in die Gebirge des Salzkammergutes zu versetzen scheinen« in ähnlichen Darstellungen. Weiter heisst es: »In die Landschaften mit bewaldeten Hügeln und Flusswasser ist mit den einfachsten Mitteln und nur mit Zuhilfenahme eines leichten Tondruckes ein Effekt gebracht, der Nichts zu wünschen übrig läfst«. Bei diesen auffallend günstigen, übrigens nicht ganz widerspruchsfreien Urtheilen über japanesische Landschaftsmalerei werden wir doch wohl zweierlei nicht vergessen dürfen: Erstlich, dafs man auch dem gediegensten Berichterstatter über einen neuen Gegenstand, der ihn interessirt und für den er Interesse erwecken will, einige unbewufste Uebertreibung zutrauen darf, zweitens dafs hier nur von ganz notorisch **modernen**, frühstens aus dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts stammenden japanesischen Landschaften die Rede ist, so dafs es, zumal bei der grofseren Beweglichkeit des japanesischen Geisteslebens, deren Augenzeugen wir sind, unzulässig wäre, aus diesen Albums auf ähnliche Erzeugnisse schon in den alten Zeiten, mit denen diese Schrift sich im Prinzip allein befassen wollte, zurückzuschliessen, und ich die Besprechung dieser Werke hier hätte ausschliessen müssen, wenn ich nicht in Bezug auf China und Japan von Anfang an die chronologische Frage ausgeschlossen hätte. Uebrigens gesteht jener zuerst genannte Berichterstatter gelegentlich doch selbst zu, dafs »hohe Auffassung« nicht Sache der Japanesen sei, dafs nur ausnahmsweise »höherer Schwung« sich in ihren landschaftlichen Darstellungen finde, dafs sie die Perspektive »nur mit dem Gefühle«, d. h. doch **nur annähernd richtig** darstellten und dafs das Kolorit »noch etwas willkürlich« sei. Dies sind gelinde Widersprüche zu dem ziemlich uneingeschränkten Lob, das den Landschaften der Albums im Allgemeinen gezollt wird; wenn wir annehmen, dafs der Berichterstatter bei seiner grofsen Wärme für seinen Gegenstand jene Einschränkungen jedenfalls ernst gemeint, so ist der Unterschied zwischen der von ihm geschilderten Landschaftsmalerei der japanesischen Albums und der von mir geschilderten landschaftlichen Darstellungen auf Porzellanvasen und Holzgegenständen doch kein fundamentaler. Jedoch scheint klar zu sein, dafs in jenen Albums die Kunst unabhängig von ornamentalen oder anderen Nebenzwecken auftritt, und daher ist es auch selbverständlich,

[23]) Vgl. KUDRIAFFSKY, a. a. O. S. 177, Anm. 30 zu S. 59.
[24]) In dem zitirten Werke S. 59, S. 66, S. 177.

dafs die in ihnen dargeftellten Gemälde die höchfte Stufe der japanefifchen Leiftungsfähigkeit bezeichnen.

Jedenfalls fehen wir foviel, dafs bei den Völkern des fernften Oftens die Landfchaft in keiner Weife ftiefmütterlicher behandelt wird, als die übrige Natur, dafs ihre Kunft fie vielmehr als vollberechtigt in den Kreis des Darftellbaren aufgenommen hat, ja fie in gewiffer Weife begünftigt und dafs diefe Kunft es daher in landfchaftlichen Gemälden foweit gebracht hat, wie ihre Technik und ihr im Ganzen nüchterner Sinn es geftatteten.

Intereffant ift es, zu fehen, wie das, was wir von anderweitigen Aeufserungen des Naturfinnes diefer Völker wiffen, mit diefem Refultate übereinftimmt. Wir wollen uns in diefen weiteren Unterfuchungen hauptfächlich an das ältere Kulturvolk, an die Chinefen halten [25]).

Die alte Staatsreligion der Chinefen mit der Verehrung des Himmels, der Erde und der Ahnen kennt weder Dogmatik und Metaphyfik, noch den Anthropomorphismus anderer Völker. Unmittelbar und einfach an die Natur lehnt fie fich an, und die Natur, um Opfer empfangen und Gebete erhören zu können, wird mit Geiftern befeelt, die den einzelnen Dingen innewohnen. Die himmlifchen Geifter find Sonne, Mond und Sterne, irdifche Geifter aber werden vor allen Dingen in den Bergen und Flüffen, dann aber auch in Wäldern, Hügeln, Thälern, Meeren, Quellen und Brunnen verehrt [26]). Ohne Bildnifs und ohne Tempel wird in der alten, reinen Religion gebetet und geopfert. Die für die Erde beftimmten Opfer werden vergraben, die den Flüffen gewidmeten in's Waffer verfenkt. Selbft der Kaifer paffirt keinen Berg und keinen Flufs ohne folche Opfer und Gebete darzubringen [27]). Diefe Religion war von Haus aus ebenfoweit vom Monotheismus, wie vom eigentlichen Pantheismus entfernt. Nüchtern, wie Alles, was der chinefifche Geift hervorgebracht, mufste fie für das ungebildete Volk fremden Kulten Thür und Thor öffnen, die dann auch menfchliche und thierifche Geftalten als Verkörperungen der Naturerfcheinungen einführten, für die höher Gebildeten aber der gerade Weg zum Skeptizismus, zum Vermeiden jeder Metaphyfik und alleiniger Ausbildung der Ethik wurden [28]). Diefe Geiftesrichtung, welche die Dinge in der Natur womöglich fo anfchauen wollte, wie fie den Sinnen fich darftellten, konnte der Ausbildung eines landfchaftlichen Naturfinnes nicht im Wege ftehen, es lagen aber in ihr auch kaum Elemente, dem landfchaftlichen Sinne eine gröfsere Tiefe und Wärme der Empfindung, der künftlerifchen Auffaffung der Natur einen höheren Schwung zu verleihen.

In der früheren Zeit der Chinefen können wir ihren landfchaftlichen Naturfinn in zwei Richtungen verfolgen: in der Gartenkunft und in der Poefie.

Was zuerft die Gartenkunft der Chinefen anbetrifft, fo haben wir über fie und ihre gefchichtliche Entwicklung einen längeren Auffatz in den Mémoires

[25]) Ueber den Einflufs Chinas auf Japan fehe man Siebold, Nippon, Bd. I. Abtheilung III, S. 7. Ueber japanefifche Religion ebenda Abtheilung V: „Pantheon von Japan“.

[26]) J. H. Plath: Die Religion und der Kultus der alten Chinefen. Abhandlungen der bayer. Akad. d. W. Bd. IX, Abthlg. III, 1863, S. 733 ff.

[27]) Plath, a. a. O. S. 746.

[28]) Plath, a. a. O. S. 785, zum Theil gegen Ad. Wuttke, Gefchichte des Heidenthums, II, S. 10 ff.

concernant les chinois [29]), aus denen auch A. v. HUMBOLDT seine einschlägigen, für unseren Zweck nur zu kurzen Bemerkungen im Kosmos [30]) geschöpft hat. Wenn ich es versuche, aus jenen breiten Memoiren einen übersichtlichen Auszug zu machen, so wird damit meines Wissens zum ersten Mal ein Abriss der Geschichte der chinesischen Landschaftsgärtnerei in deutscher Sprache veröffentlicht.

Tscheou, »der Nero China's«, soll der erste gewesen sein, der, etwa 1222 Jahre vor unserer Zeitrechnung, eine tolle Leidenschaft für Gartenanlagen gefasst hatte. Er vertrieb tausende von Landleuten von ihren Aeckern, um die Gärten seiner Vorgänger beliebig auszudehnen, Ebenen in Hügel und Berge zu verwandeln, ungeheuere Bassins zu graben, denen das Wasser künstlich zugeführt wurde, und aus entfernten Gegenden schon ausgewachsene Pflanzen und Bäume herbeischaffen zu lassen. Ein Jahrhundert später soll Mou-Ouang seine Paläste mit Gärten nach einer neuen Mode umgeben haben, und auch in den folgenden Jahrhunderten sollen die Kaiser dem Beispiele Tscheou's treu geblieben sein, ohne dass wir Einzelnheiten über die Gartenanlagen erfahren, bis die Tsin-Dynastie an's Ruder kam und die Grösse der Gärten der vorigen Dynastie noch zu übertreffen suchte. Mehr als dreissig Meilen im Umfang soll der neue Park gehabt haben mit über dreitausend verschiedenen Arten von Bäumen und voll von Thieren und Blumen aller Länder. Unter der Han-Dynastie soll die »kaiserliche Gartenprovinz« gar den Umfang von 50 Meilen erreicht haben. Dreissigtausend Sklaven, heisst es, seien bei der Pflege dieses Parks mit seinen Bergen, Schluchten, Grotten, Prachtgebäuden und Verzierungen angestellt gewesen, und die Provinzen hätten gewetteifert, ihm das Schönste an Blumen, Sträuchern und Bäumen zuzuführen, was die Jahreszeiten boten. — Etwa im siebenten Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung hatten die Kaiser zwar den Umfang der Gärten beschränkt, aber um so grössere Kosten auf die Ueberfüllung derselben mit aller Herrlichkeit der Natur angewendet. Doch ist immer nur noch von einer mehr oder weniger treuen Nachahmung der Natur durch die natürlichen Mittel der Gartenkunst die Rede. Erst später, da die Kaiser ihre Vorgänger hierin nicht mehr übertreffen konnten, griffen sie zu künstlichen Mitteln und liessen Bildsäulen, Porzellangeschirre, Vergoldungen, Gallerien u. s. w. mitwirken, ja, unter dem Kaiser Yang-ti ersetzte man die abgefallenen Blätter und Blüthen der Bäume durch neue, seidene, die mit künstlichem Dufte geschwängert waren. Die Tang-Dynastie endlich, heisst es, habe dem ganzen übertriebenen Gartenluxus ein Ende gemacht und sei zur Einfachheit, Schönheit und Natur zurückgekehrt. Nur noch durch den guten Geschmack der Anlage, die Schönheit der Blumen, die Seltenheit der Bäume und die Frische der Wasserwerke habe man die Gärten anziehend zu machen gesucht. In noch späteren Dynastien aber sei man auf Treibhäuser verfallen, um alle Wonnen des Blüthenschmuckes in allen Jahreszeiten geniessen zu können, habe die Bäume in Gefässe gesetzt und sie in künstliche Gestalten gezogen. In dieser Zeit wird denn auch wohl das Lackiren der Baumstämme mit dem vorzüglichen chinesischen Lacke erfunden sein, von dem wir aus anderer Quelle erfahren [31]). Endlich, berichtet der französische Missionär

[29]) par les Missionaires de Pekin. Paris 1782. T. VIII, p. 301–326.
[30]) Bd. II, A. III.
[31]) SEMPER, Stil, I, S. 120.

weiter, sei es der grofsen Dynastie der Ming vorbehalten gewesen, die Gestalt der chinesischen Gartenanlagen, wie sie bis auf den heutigen Tag sich erhalten habe, festzustellen und ein für allemal zu begründen. Dieser neue chinesische Gartenstil aber, den der Franzose in dem zweiten Abschnitt seines Aufsatzes behandelt, und den neuere Reisende ebenfalls gesehen und geschildert haben, ist ein anmuthiger und natürlicher, weit entfernt von der architektonischen Steifheit des Versailler Stils, an den die ägyptischen Gärten mehr zu erinnern scheinen, viel eher mit den sogenannten englischen Gartenanlagen zu vergleichen. Felsengruppen und Baumschlag sind zu schönen, der Natur abgesehenen Bildern geordnet, Seen und Bäche sind von blumigen Rändern eingefafst, Alles ist durch schönverschlungene Wege und zierliche Brücken zugänglich gemacht, und schattenspendende Pavillons sind an den schönsten Aussichtspunkten erbaut. Sehr interessant ist es, dafs es in der That die Kunde von diesen chinesischen Gartenanlagen war, welche die englische Gartenkunst beeinflufst hat[32]. Schon vor dem Erscheinen des bisher angeführten französischen Werkes, schon im Jahre 1757 hatte nämlich der englische Architekt CHAMBERS in einem damals sehr berühmten Werk[33]) zwar keine Geschichte der chinesischen Gartenkunst, wohl aber eine Beschreibung der chinesischen Gartenanlagen der letzten Periode veröffentlicht und Aufsehen mit dieser Veröffentlichung erregt. Nach CHAMBERS (p. 15) unterscheiden die chinesischen Gartenkünstler drei Arten von Gartenanlagen, die sie als Zaubergärten, Schreckensgärten und Lustgärten bezeichnen. »Ihre Zauberlandschaften,« heifst es im englischen Text, dessen Uebersetzung ich hier gebe, »entsprechen in hohem Grade unserem sogenannten Romantischen, sie benutzen in ihnen verschiedenen Kunstgriffe um Ueberraschungen zu bereiten. Manchmal lassen sie einen reifsenden Strom unterirdisch dahinströmen, so dafs sein wildes Rauschen das Ohr des Neueintretenden überrascht und er nicht weifs, woher es kommt, manchmal aber geben sie auch den Felsen, Gebäuden und anderen Gegenständen der Komposition eine solche Anordnung, dafs der Wind, indem er durch die eigens zu diesem Zwecke in ihnen angebrachten Ritzen und Oeffnungen streicht, fremdartige und seltsame Klänge hervorbringt. Solche Szenen statten sie mit den aufsergewöhnlichsten Bäumen, Pflanzen und Blumen aus, bilden künstliche und komplizirte Echo's und lassen monströse Vögel und vierfüfsige Thiere los. In ihren »Schreckensszenen« bringen sie überhangende Felsen, dunkle Höhlen und ungestüme Wasserfälle an, die von allen Seiten von den Bergen herabstürzen, die Bäume sind mifsgestaltet und scheinbar von der Wucht des Sturmwindes zerrissen und zerzaust, einige sind zu Boden gestürzt und halten den Lauf der Bergwasser auf, als seien sie von dem Ungestüm der Fluthen heruntergerissen worden, andere sehen so aus, als ob ein Blitzstrahl sie zersplittert und zerschmettert hätte, von den Gebäuden liegen einige in Ruinen, andere sind halb vom Feuer zerstört, und einige elende in den Bergen zerstreute Hütten deuten zugleich die Existenz und das Elend der Bewohner an. Auf diese Landschaften folgen dann in der Regel die anmuthig gefälligen. Die chinesischen Künstler wissen, wie mächtig Kontraste auf den menschlichen Geist wirken und bilden daher fortwährend plötzliche Uebergänge und einen auffallenden Gegensatz ...

[32]) Vgl. Geschichte des modernen Geschmackes von JAC. FALKE, Lpzg. 1866, S. 336, 337 ff.

[33]) Designs of Chinese buildings etc., London, for the author, p. 14—19

Formen, Farben, und Schattirungen. So führen sie uns von beschränkten Durchblicken zu weiten Aussichten, von Gegenständen des Schreckens zu Szenen der Lust, von Seen und Strömen zu Ebenen, Hügeln und Wäldern. Dunklen und melancholischen Farben setzen sie leuchtende entgegen, komplizirten Formen einfache, und sie vertheilen durch ein einsichtsvolles Arrangement die verschiedenen Massen von Licht und Schatten, so dass sie die Komposition zugleich klar in der Auseinanderhaltung des Einzelnen und überraschend in der Gesammtwirkung machen.« Der englische Berichterstatter gibt dann noch weitere Schilderungen der chinesischen Gartenanlagen mit ihren kunstvoll arrangirten Durchblicken, ihren für verschiedene Tageszeiten bestimmten verschiedenen Plätzchen, ihrem Reichthum an Wasser, ihren geschlängelten mit Wasserrädern geschmückten Flüssen, ihren Wasserfällen, ihren künstlich arrangirten Baumgruppen, unter denen die Trauerweiden an stillen Teichen eine Rolle spielen und den verschiedenen in ihnen angewendeten Kunststückchen. Unter den letzteren interessirt uns besonders, was von gewissen perspektivischen Wirkungen berichtet wird. »Obgleich die Chinesen«, heisst es p. 18, »keine guten Optiker sind, hat die Erfahrung sie doch gelehrt, dass die Gegenstände kleiner werden und matter in der Farbe erscheinen, je weiter sie vom Auge des Beschauers entfernt sind. Diesen Entdeckungen verdankt ein Kunststück seinen Ursprung, welches sie manchmal anwenden. Sie bilden nämlich perspektivische Aussichten, indem sie Gebäude, Schiffe und andere Gegenstände, die sie anbringen, je nach ihrer Entfernung von dem Aussichtspunkte verkleinern, und um die Täuschung noch augenfälliger zu machen, geben sie den entfernten Theilen der Komposition einen grauen Anstrich und pflanzen in die entlegeneren Theile der Szenen Bäume von matteren Farben und kleinerem Wuchse, als die, welche im Vordergrund erscheinen. Auf diese Weise lassen sie gross und bedeutend erscheinen, was in Wirklichkeit klein und begrenzt ist.« CHAMBERS beruft sich übrigens mehr noch auf das, was ein gewisser LEPQUA ihm von chinesischen Gärten erzählt hat, als auf das, was er durch seine eigene, auf Canton beschränkte Anschauung gelernt. Wie viel jener LEPQUA ihm im Einzelnen aufgebunden, ist daher nicht nachzuweisen. Im Ganzen aber ist an der Echtheit dieser Schilderungen, die mit denen der französischen Missionäre ziemlich übereinstimmen, nicht zu zweifeln. Der französische Berichterstatter aber, um zu ihm noch einmal zurückzukehren, betheuert [34]), alle diese Nachrichten aus den besten historischen Quellen der unterrichtetsten Schriftsteller China's selbst entnommen zu haben, und er zitirt aus den Schriftstellern auch Aussprüche, welche zeigen, dass die Chinesen sich der Aufgabe der Landschaftsgärtnerei vollkommen bewusst waren und mit voller Ueberzeugung von der Mustergiltigkeit ihrer Anlagen sie so gestalteten, wie sie es thaten. »In einem Lustgarten«, sagt Lieou-tscheou, »sucht man einen Ersatz für die traurige Entbehrung des immer liebenswürdigen, reizvollen und neuen Anblickes der Gefilde, die der natürliche Aufenthalt des Menschen sind. Ein Garten soll also das lebendige und beseelte Abbild alles Dessen sein, was man in der Natur findet, um in der Seele gleiche Gefühle zu erzeugen und den Blick mit gleichen Wonnen zu sättigen.« [35]) Bewusster kann sich die richtige Erkenntniss der Aufgaben der

[34]) Mémoires, l. c. p. 302.

[35]) Mémoires etc. p. 318. Eine andere Stelle dieses Zitats findet sich in HUMBOLDT's Kosmos a. a. O. Anm. 35 übersetzt.

höchsten Landschaftsgärtnerei als ächter Kunst und die Hinneigung der Menschen zur landschaftlichen Natur nicht wohl aussprechen.

An Seltsamkeiten und Schnurrpfeifereien fehlt es übrigens, wie auch aus CHAMBERS' Beschreibung hervorgeht, dem Charakter der Chinesen entsprechend, in ihren modernen Gärten neben der gesunden Gesammtanlage doch nicht. Ganz neuerdings aber ging die Nachricht durch die Zeitungen, der Kaiser von China habe einen französischen Gärtner mit einem Gehalte von 60,000 Fr. engagirt, um die kaiserlichen Gärten in Peking nach französischem Muster anzulegen. Ueber japanesische Gärten bin ich nicht im Stande mit gleicher Ausführlichkeit zu berichten. Doch will ich an die reizende Art und Weise erinnern, wie die Japanesen ihre Zimmer und Höfe mit Blumen schmücken. Auf Behälter zum Einsetzen der Blumen wird ein grosser Luxus verwandt. Unsere ethnographischen und Gewerbe-Museen weisen deren auf, und in SIEBOLD's grossem Werke[36]) findet sich Verschiedenes der Art abgebildet. Eine zarte Naturpoesie, die besonders geschmackvoll im Arrangement einzelner Blüthenzweige sich offenbart, spricht aus diesen Gestaltungen, wie aus den oft wiederholten Abbildungen ähnlicher Zusammenstellungen auf Gegenständen des japanesischen Kunsthandwerks.

Höchst interessant sind auch die Zeugnisse für den Natursinn der Chinesen, die wir einigen ihrer Dichter entnehmen können. Weit entfernt von dem phantastisch in's Unendliche schweifenden Naturgefühl der Inder und noch aber noch weiter entfernt von der die Natur in menschliche Gestalten auflösenden Anschauungsweise der Griechen, erinnern diese Dichter uns am meisten an die nüchterneren und reflektirenderen unter den modernen sentimentalen Naturpoeten Europa's.

Schon die älteste chinesische Volkspoesie pflegt ihre verständigen Lehren oder ihre auf's gegenwärtige Leben bezüglichen Betrachtungen an anmuthige Naturbilder anzuknüpfen, ähnlich wie Rückert es in seiner Weisheit der Brahmanen zu thun liebt. Mit dem Naturbilde heben die Lieder meist an, und dasselbe Bild wiederholt sich am Beginn jeder folgenden Strophe, wobei es hervorgehoben zu werden verdient, dass schon diesen alten Liedern, die in fernen abgeschlossenen Orten lange vor Pindar und Anakreon gedichtet wurden, Vergleiche von Seelenstimmungen mit Naturvorgängen wohl bekannt sind.

In reicher Auswahl finden sich solche Anknüpfungen an Naturbilder in den Oden des Shi king, wie sie mir im Originaltext mit englischer Uebersetzung in JAMES LEGGE's grossem Werke, »The Chinese Classics«[37]) vorliegen. Die Naturbilder passen hier oft sehr hübsch zu dem Gedankengange der folgenden Zeilen, wie I, book 1, ode 6:

Der Pfirsichbaum ist jung und schlank,
Reichliche Früchte wird er tragen.
Diese junge Frau geht ein in ihre künftige Heimat,
Wohl ordnen wird sie Haus und Kammer.

Desgleichen I, book X, ode 6:

Einsam steht ein rothbrauner Birnbaum,
Aber üppig sind seine Blätter,
Einsam wandle ich und freundlos .... u. s. w.

[36]) Nippon, Bd. I., Abbildg. IV., Tafel 4 und 5.
[37]) Hongkong und London 1871. Vol. IV., Part I and II.

Dasselbe ist der Fall, wenn (I, b. XII, o. 8) der Glanz des aufgehenden Mondes mit der Schönheit der Jungfrau, wenn (II, b. IV, n. 7) die Majestät des hohen Felsengebirges mit der Erhabenheit des großen Herrschers, wenn (II, b. IV, o. 9) die Erschütterung, welche den Staat getroffen hat, mit Sturm und Erdbeben, oder wenn (II, b. V, o. 8) die wechselnde Laune des Gebieters mit dem Orkan, der auf das sanfte Wehen des Ostwinds folgte, verglichen wird. Die Trauer des Herzens aber (II, b. VIII, o. 9), das seiner Hoffnung beraubt ist, mit der Bigoniapflanze, welcher die goldgelben Blüthen abgefallen sind. Sehr bezeichnend ist in dieser Beziehung auch das folgende Gedicht [38]):

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge steht,
Um den sich eine Blüthenranke windet,
Wie lieblich sich's fügt, wie schön es angeht,
Wenn Schönes mit Edlem sich findet und bindet.

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge ragt,
Um den sich eine junge Rebe windet,
Wie hold es angeht, wie schön es behagt,
Wo Hoheit zu fassen der Anmuth gelinget.

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge sprießt,
Um den sich eine zarte Winde schlinget,
O Seligkeit, die du Verborgenen genießt,
Von schmeichelnden Lüften des Glückes gewieget.

In anderen Fällen ist der Zusammenhang zwischen dem Naturbilde, von dem der Dichter ausgeht, und dem Sinne, um den es sich handelt, weniger klar. Vielleicht aber würde bei tieferem Eingehen auf den Geist der Zeit und beim Zurückgreifen auf den Urtext der Zusammenhang auch in solchen Fällen sich ergeben [39]). Auch fehlt es in diesen, wie in den größeren Oden keineswegs an ausgesprochenen Naturschilderungen oft sehr anmuthiger Art [40]).

Am modernsten jedoch muthen uns die Gedichte an, die Victor de Laprade in seinem Buche Le sentiment de la nature avant le christianisme [41]) mittheilt und deren Entstehungszeit in das frühere Mittelalter unserer Geschichte

[38]) Shi-King, nachgebildet von Rückert (Altona 1833) S. 8; man vgl. die Gedichte »das Pflanzenopfer«, S. 20, »der heilige Birnbaum«, S. 22, »das Glück des Baumes«, S. 127, »am Mondschein«, S. 149 und viele andere. Rückert's Nachdichtungen sind jedoch modernisirt und etwas gemausert.

[39]) Auch in deutschen Volksliedern kommen übrigens in ganz ähnlicher Weise mitunter Vergleiche von losem Zusammenhange vor. So heißt es in einem Volksliede aus Kärnthen:

Schön blau is der See,
Mei' Herz thut mir weh,
Is warm windig g'fund,
Wann i di habn kunnt.

Ebensowenig ist der Vergleich begründet in dem folgenden Vers:

Seind viel kalte Wasser,
Aber nit alle drinah,
Seind viel schöne Dianndlan,
Aber nit alle hab.

Beide Verse entnahm ich der Sammlung: »Dinandeln«, Volkslieder aus Kärnthen, illustrirt von Marie Reitzenbach. Lpzg. Arnold'sche Buchhandlung.

[40]) z. B. Chinese classics Vol. IV, part II, pag. 297, 303, 617. In mancher Beziehung interessant für unser Thema ist auch A. Pfizmaier's Aufsatz »Aus dem Traumleben der Chinesen« in den Sitzungsberichten der kais. Akad. d. W. Wien. Phil.-histor. Classe 1870. Bd. 64. S. 698–752, z. B. Lim mo tsche's Traum auf S. 713.

[41]) Paris 2. ed. 1866 p. 220.

gesetzt wird. Von dem Dichter Li-tai-pe, dessen Muse sonst einen horazischen Anflug hat, gehört hieher die anmuthige Beschreibung des Königspalastes mit seiner zauberischen Umgebung (p. 234). Li-tai-pe's Freund Thou-fou dagegen scheint geradezu der Matthisson China's zu sein. Das Gedicht (p. 242), welches »Vor den Ruinen eines alten Schlosses« überschrieben ist, erinnert schon durch die Ueberschrift an Matthisson's bekannte Elegie »in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben«, und auch die Beschreibung, die Stimmung und der Gedankengang sind stellenweise ganz ähnlich. »Schäumend fliefst der Bach dahin, der Wind heult heftig durch die Tannenwipfel . . . . . wie hiefs der Fürst, der vormals dieses Schlofs erbaut? Weifs heute noch Jemand, wer diese Ruinen am Fufse des jähen Berges uns hinterlassen . . . . . Des Herbstes Schauspiel stimmt mit dem Trauerbilde überein . . . . . Tiefe Traurigkeit überfällt mich . . . . . u. f. w.« Den Beschlufs macht eine allgemeine Betrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen. — Noch sentimentaler, an Lamartine erinnernd, ist die Herbstklage (p. 241), während das »Frühlingsregen« überschriebene Lied (p. 240) heiter und anmuthig dagegen absticht. Das Gedicht Thou-fou's endlich, welches eine Spazierfahrt auf dem See Mei-pei schildert (p. 236—237), entrollt ein grofsartiges Naturgemälde vor unseren Blicken. Die Berge, das Ufer und ihr Spiegelbild im Wasser, die Lotosblume und die Wasservögel des Vordergrundes, die untergehende Sonne, der aufgehende Mond, Alles ist hübsch aneinandergereiht, und die elegische weltschmerzliche Stimmung, die auch hier vorwaltet, spricht sich, fast erschreckend modern, in den Zeilen aus: »Grofsartig war die Landschaft, ich fühlte mich begeistert, aber von traurigen Gedanken begeistert, die schmerzlich sich häuften.« Der französische Akademiker, dessen Schrift diese Mittheilungen entnommen sind, klagt, dafs diesen chinesischen Landschaftsbildern die Tiefe des religiösen Hintergrundes fehle, und gerade in diesem Mangel sucht er den Hauptgrund ihrer auffallenden Aehnlichkeit mit modernen Naturgedichten, die einer ähnlichen Stellung des Individuums zu Gott und Welt ihren Ursprung verdanken. »Der beiden Epochen gemeinsame Skeptizismus«, sagt er (p. 240), »verwischt die Unterschiede der Zivilisation und der Rasse.« »Das Auge (des Skeptikers) sieht die Landschaft, wie sie ist, die Einbildungskraft nuancirt sie nach ihrer eigenen Weise (guise), der Geist läfst ihr Schatten oder Licht zukommen, jenachdem er selbst trüber oder heiterer ist.« »Der Unglaube, die Philosophie des Nihilismus in dem seit Jahrhunderten skeptischen China wie in dem Frankreich Voltaire's führen zu demselben Epikureismus oder zu derselben Herzenstraurigkeit beim Anblick der Natur (p. 243).« Wir können die Parallele Laprade's vielleicht gelten lassen, auch wenn wir seine dogmatisch angehauchte Abneigung gegen den Geist des modernen Europa's nicht theilen.[47])

[47]) Aus dem beschreibenden Gedichte des Kaisers Kienlong um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts führt Humboldt (a. a. O. Anm. 37) nach Amiot's Uebersetzung noch Stellen an, welche nicht nur ein lebhaftes Naturgefühl im Allgemeinen, sondern auch sorgfältige Schilderungen des physiognomischen Eindruckes der unbelebten Natur enthalten. Eine Zusammenstellung von übersetzten Bruchstücken chinesischer Literatur findet man jetzt auch in Wollheim's Nationalliteratur sämmtlicher Völker des Orients (Berl. 1873) Bd. II. Auch die Japanesen haben in diesem Sammelwerke einen Abschnitt. Bd. II, S. 771 ff. In einem 1821 geschriebenen Romane des Japanesen Tanefiko findet sich, nach Pfizmaier's Uebersetzung, eine stimmungsvolle Schilderung des Sumpfes der aufsteigenden Schnepfen. Ebenda S. 781.

Zwiſchen den Landſchaften der chineſiſchen Porzellanvaſen und den Landſchaften dieſer alten chineſiſchen Dichter iſt freilich ein gewaltiger Abſtand. Das Gemeinſame zwiſchen beiden, aus dem ſich zugleich ihr Unterſchied ableiten läſst, iſt nur die Unbefangenheit der chineſiſchen Naturanſchauung, dieſelbe Unbefangenheit, über die LAPRADE als über eine Entgötterung und Entweihung der Natur klagt. Führte dieſe Unbefangenheit die alten Dichter dazu, ihre eigenen ſubjektiven Gefühle in die Natur hineinzulegen, ſo führt ſie den Kunſthandwerker dazu, die Landſchaft nüchtern und klar abzumalen, wie er ſie ſieht oder zu ſehen glaubt. Wäre die Malerei bei den Chineſen eine Kunſt, mit der die tiefen Geiſter der Nation ſich beſchäftigen, wie mit der Poeſie, ſo würden wir auch in ihren Landſchaftsmalereien ſtatt ornamentaler Oberflächlichkeit vielleicht einer tieferen Naturauffaſſung begegnen. Da aber das Umgekehrte der Fall iſt, da wir chineſiſche Landſchaftsmalereien faſt nur als Verzierungen beliebiger Hausrathsgegenſtände kennen, ſo dürfen wir uns nicht wundern, hier von jener Vergeiſtigung der Natur das Gegentheil zu finden. Die Verknöcherung des ganzen chineſiſchen Kulturlebens, die erſt nach der Zeit jener Dichter eingetreten iſt, mag das Ihre dazu gethan haben.

Uebrigens iſt auch die Naturanſchauung jener Dichter offenbar mehr der Reflexion als einer ſpontanen Wärme der Empfindung entſprungen. Es iſt nicht das dunkle Gefühl einer Einheit zwiſchen Geiſt und Natur, dem ihre Naturbetrachtungen ihre Entſtehung verdanken, ſondern eher das Bewuſstſein eines Gegenſatzes, welcher doch nur künſtliche Parallelen zuläſst. Nichts wird dieſes Verhältniſs klarer machen, als eine Betrachtung der indiſchen Naturanſchauung, bei der das Gegentheil der Fall iſt.

DRITTES KAPITEL.

Die landschaftliche Naturanschauung der alten Inder.

Wenn wir uns mit unſerer Unterſuchung von China nach Indien verſetzen, ſo finden wir uns hier faſt in dem entgegengeſetzten Falle, wie dort. Kein einziges wirkliches indiſches Landſchaftsbild beſitzen wir, von keinem einzigen haben wir Kunde[1]), und dennoch haben wir ſo beredte Zeugniſſe des tiefen landſchaftlichen Naturſinnes der Inder, daſs wir ſie und nur ſie von allen alten Völkern vielleicht als ebenbürtige Vorläufer der modernen Naturanſchauung mit ihrer ganzen Begeiſterung und Träumerei anſehen dürfen.

Es iſt die volle heiſse Tropenwelt, die uns mit dem Eintritt in Indien aufnimmt, und das tropiſche Leben wuchert hier über einer Geſtaltung der Oberfläche, die an Majeſtät und Reichthum ihres Gleichen nicht hat. Gegen Norden von den wolkenumſchleierten Eisgipfeln des höchſten Gebirges der Erde abgeſchloſſen, an den übrigen Seiten von den dunklen Fluthen des

[1]) Daſs eine Gemäldebeſchreibung in Kâlidâsa's Sakuntala die Bedeutung eines eigentlichen Landſchaftsbildes, die man ihr beigelegt hat, nicht haben kann, wird weiter unten im Texte auseinandergeſetzt werden.

immerwogenden Ozeans umspült, dessen Brandung an den Küsten zu Zeiten die Landung unmöglich macht, bildet die vorderindische Halbinsel eine Welt für sich. In großartiger Mannichfaltigkeit der Gestaltung senken sich die südlichen Abhänge des Himalayagebirges von den unnahbaren höchsten Höhen des Erdballs zu den tiefen Niederungen des nach Westen in's Meer sich ergießenden Indusstromes und des nach Osten in's Meer sich ergießenden Gangesstromes hinab. Gewaltige Flächen sind es, die von diesen beiden Stromsystemen bewässert werden, und lang und schmal dehnen zu beiden Seiten der Halbinsel die flachen Säume der Malabarküste im Westen und der Koromandelküste im Osten sich aus. Aber einen noch größeren Raum nimmt südlich von jenen Stromgebieten das von den Küstenstreifen begrenzte hohe Tafelland von Dekan ein, mit den großartigen Berglandschaften der Ghatgebirge, die sich, ohne zwischenliegende Tiefthäler in geschlossener Majestät inselartig erheben. »Und alle diese großen Naturszenen der indischen Landschaft werden von einer unzähligen Menge von strömenden Wasseradern in tausend und tausenden Bergklüften, Felsspalten, Thalgründen, Einsenkungen und Einspülungen von den größten Höhen bis zum flachen Strande der entgegengesetzten Meeresgestade durchzogen.«[2])

Das tropische Pflanzenleben aber, welches dieses imposante Gerüst der Landschaft überzieht, wenn es auch auf dem vorderindischen Festlande hinter dem Reichthume Ceylon's und des Archipels zurückbleibt, ist doch auch hier von einer großen Mannichfaltigkeit und Schönheit. Zwar dehnt in der Indusmündung die trostlose Sindwüste sich aus, in welcher glühende Winde mit losem Flugsande ihr Spiel treiben, zwar kommen öde Moräste von der Ausdehnung der Sumpfflächen von Kutsch und weite nur mit Bambusrohr und Dorngestrüpp bedeckte Marschen vor, ja auch in den Gebirgen des Tafellandes sind kahle, kaum bewachsene Bergkuppen und nackte Felsenwüsten keine Seltenheit, aber der größere Theil des Landes ist, wenn auch nicht überall mehr bewaldet, so doch mit einer kräftigen Pflanzendecke bekleidet. Reichangebaute Gegenden, die ursprünglich der tropischen Steppenform der Savanen mit ihrem hohen Graswuchs und ihren zerstreuten Baumgruppen angehört haben, wechseln mit jenen Jungles genannten Dickichten ab, in deren undurchdringlichem Dunkel Tiger und Schlangen hausen. Die hoherstrebenden Bäume Indiens aber gedeihen in den verschiedensten Formationen zum kräftigsten Wuchse, sei es, daß sie, wie in angebauteren und öderen Gegenden, nur in Gruppen um die Dörfer vereinigt sind, sei es, daß sie zu größeren Waldungen verbunden sind: von den angepflanzten Nutzpalmwäldern der Ufersäume an bis zu dem zaubervollen Urwald des Gebirges mit seinem unglaublichen Reichthum an Laubbäumen, Palmen, Schlinggewächsen und Blüthen. Indien eigenthümlich sind die Banyanen- und Mangroveformen mit ihren vielverzweigten Luftwurzeln, welche die Laubkronen unter einander organisch verbinden, Baumformen, innerhalb derer ein einziger Baum mit seinen Abzweigungen zu einem ganzen Walde anwachsen kann; ferner der Teakbaum, die indische Eiche, mit Riesenblättern, die in der trockenen Jahreszeit abfallen, und eine ganze Reihe anderer Sykomorenformen, Lorbeerformen, Mimosen und gar Koniferen.[3]) Dazu die alles umschlingenden Lianen,

[2]) Ritter, Erdkunde, 2. Aufl., V, S. 432. Vgl. von S. 424 an.

[3]) Grisebach, Die Vegetation der Erde II, 20. Auf den ganzen »Indisches Monsungebiet« überschriebenen Abschnitt des trefflichen Buches ist hier zu verweisen.

sam Stamme haftend, wie der Epheu, ihn umwindend, wie der Hopfen, sich durch Ranken befestigend wie der Weinstock« [4]), Laub und Blüthen in den Kronen der umschlungenen Bäume verbergend, und die atmosphärischen Orchideen mit ihrem mannichfaltigen Blüthenbau von unendlichem Reize, mit ihrer Farbenpracht, die in allen Abstufungen schillert, mit ihrem Dufte, der mit den Wohlgerüchen der Gewürzgärten wetteifert! Die Farrenkräuter, die am Fusse der Riesenbäume wuchern, die Lotosblumen, die auf dem Wasser ausgebreitet schwimmen, überhaupt eine Flora, in der fast alle Pflanzenfamilien der Erde vorkommen [5]), vollenden das Bild der tropischen Fülle und Mannichfaltigkeit.

Die würzige Gluth des Duftes der Zimmetpflanzungen weht von einigen Küsten aus, wie ich selbst es in der Nähe Ceylons verspürt, dem Reisenden entgegen, noch ehe er das Land zu Gesicht bekommen. Wer das Glück gehabt hat, einmal in den Wäldern des indischen Monsungebietes zu wandeln, wird den Eindruck nie vergessen, den diese Fülle von Form, Farbe und Duft, diese Ueppigkeit des von rauschenden Bächen und Wasserfällen durchströmten Pflanzenlebens auf alle Sinne machen. Das Ganze bildet eine Landschaft, die auch dem nüchternsten Sinne ihre Herrlichkeit einprägen muss.

Kein Wunder daher, dass sie einen mächtigen Eindruck auf das reich begabte, den europäischen Völkern stammverwandte Volk machte, welches in diese Gegenden einwanderte und hier seinen Wohnsitz aufschlug, — kein Wunder, dass die Majestät der Natur sich im Geiste dieses Volkes identificirte mit der Majestät eines noch dunklen Gottesbegriffes, kein Wunder, dass die Religion der alten Inder, in allen ihren Phasen trotz aller Verzerrungen, Veränderungen und philosophischen Umdeutungen im Grunde immer einen pantheistischen Zug sich bewahrt hat, der wenigstens im Brahmanenthum, dem die indische Poesie angehört, klar genug ausgesprochen ist, während der von Haus aus mehr atheistische Buddhismus auch eine Abkühlung der Naturanschauung zur Folge gehabt hat. Das Brahmanenthum, als Träger der poetischen Naturanschauung der Inder, wird uns hier denn auch vorzugsweise beschäftigen.

Hier steht der Mensch nicht, wie in China, nüchtern und verständig den einzelnen Naturerscheinungen und den einzelnen Bergen, Bäumen und Flüssen gegenüber, hier ist die ganze Natur, das ganze All zu einer grossen Einheit verbunden, die als »der auseinandergefaltete Gott« [6]) angesehen wird, und von einer einzigen Seele durchdrungen, als deren Theile nur die Menschenseelen aufgefasst werden, die daher wandern können auf Erden von einer Gestalt in die andere, bis sie endlich zurückfliessen in die gemeinsame Weltseele. Daher findet sich hier kein Gegensatz zwischen Geist und Natur, der durch sentimentale Betrachtungen zu überbrücken wäre, wie bei einigen chinesischen Dichtern; daher hat jede Erscheinung und Lebensäusserung der Natur hier eine den Lebensäusserungen des menschlichen Geistes fast gleichstehende Bedeutung, daher ist es natürlich, dass hier der Weise aus dem Wechsel der irdischen Erscheinungen in die Einsamkeit der unberührten Natur sich zurückzieht, dass er Einsiedler wird und in die Wälder flüchtet, und dass er hier ebenso gut seine Seele in die Seele des All versenken kann wie mit den Einzelerscheinungen, den Thieren, Pflanzen und Quellen auf brüderlichem Fusse wie mit seines Gleichen vertraulich zu verkehren vermag [7]).

[4]) Grisebach, a. a. O. S. 27.
[5]) Grisebach, a. a. O. S. 70.
[6]) Ad. Wuttke, Geschichte des Heidenthums II, S. 263.
[7]) Zu vergleichen Lassen, Indische Alterthumskunde, I. S. 412–415.

Konnte die Majestät der landschaftlichen Natur Indiens eine solche Weltanschauung begünstigen, wenn nicht gar hervorrufen, wobei die tropische Gluth der Sonne und die berauschende Pracht der Färbung zugleich das phantastische Traumleben der Inder erzeugen mussten, so musste umgekehrt eine solche Weltanschauung, auch wenn sie ursprünglich Nichts mit der landschaftlichen Umgebung, in der sie entstanden, zu schaffen gehabt hätte, doch zu einer ähnlichen liebevollen Naturanschauung, zu einem ähnlichen Sichversenken in die Erscheinungen der als gleichberechtigt gedachten äusseren Natur führen. Jedenfalls ist der innigste Zusammenhang einer pantheistischen Weltanschauung mit einer gemüthvollen und warmen Begeisterung für die Schönheiten der landschaftlichen Natur, wie ich schon an anderer Stelle angedeutet habe [8]), ebensosehr in der Sache begründet, als durch die historische Erfahrung bestätigt. In diesem Sinne sagt auch MORIZ CARRIERE [9]): »Es ist der Bund der Menschenseele und der Weltseele, der in Indien geschlossen ward, die Grundlage jeder künstlerischen Landschaftsmalerei.«

Freilich folgt daraus noch nicht, dass die indischen Künstler diese Grundlage benutzt haben, um eine Landschaftsmalerei auf ihr zu errichten. Die Inder haben in der Poesie Bedeutenderes geleistet, als in den bildenden Künsten. Es muss uns daher zunächst genügen, jene »künstlerische Landschaftsmalerei« in der indischen Poesie sich entfalten zu sehen, soweit die natürlichen Grenzen zwischen Poesie und Malerei dies zulassen [10]). Und in der That, keine andere Poesie keines anderen Volkes und keiner anderen Zeit ist so durchwebt von Naturanschauungen, spielt sich auf so ausgeführten landschaftlichen Hintergründen, zwischen so üppigen Vordergründen ab und zeigt uns den Menschen in so bewusster und dem wärmsten Gefühl entsprungener Zuneigung der Natur gegenüberstehen, wie die indische. Doch lassen sich drei Epochen der indischen Poesie in Bezug auf die Entwicklung des Naturgefühls unterscheiden, drei Epochen, die wir an der Hand eines Kenners [11]) durchwandern wollen.

Die erste derselben ist die vorepische Zeit der Veden, deren Hauptgegenstand die Verehrung der Natur ist. Mit kindlichem Staunen schaut der priesterliche Sänger empor zu den Wundern des Weltalls. Die Naturschilderungen sind noch allgemeiner Art, sie entbehren der Lokalfärbung, sie beziehen sich fast nur noch auf den Himmel, auf die Wolken, auf die Morgenröthe, auf Sonne und Sterne, oder es werden »die Wasser, welche von des Berges Rücken entsprangen«, die Wälder und Schluchten im Allgemeinen zu Vergleichen mit Vorgängen des äusseren oder inneren Lebens herbeigezogen. Der schlichten aber erhabenen Schilderung der Morgenröthe in den Rigveden und des an HOMER's rosenfingerige Eos erinnernden Ausdrucks »goldhändige Sonne«, zu dem wir auf ägyptischen Bildwerke eine passende Illustration gefunden haben, ist von verschiedenen Schriftstellern gedacht worden. CARRIERE und LAPRADE [12]) haben besonders die Bilder

[8]) Landsch. Natursinn S. 68.

[9]) Kunst im Zusammenhang der Kulturgeschichte, I, S. 520 (1. Aufl.)

[10]) Meine Ansichten über diesen Punkt habe ich im L. N. S. 5—12 des Längeren ausgesprochen.

[11]) FRIEDRICH GOLDSTÜCKER in HUMBOLDT's Kosmos Bd. II, A., I, Anm. 62 (12 S. 41 der Ausgabe von 1869). Ueber indischen Chronologie, LASSEN, Ind. Alterthumskunde II, S. 51 ff.

[12]) M. CARRIERE, a. a. O. I, S. 378—379. V. LAPRADE. Le sentiment de la nature avant le christianisme p. 19—24.

ausgeführt, unter denen die Naturgegenstände aufgefasst werden, Bilder, die dem einfachen Hirtenleben der alten Zeit entnommen sind: die Winde ziehen am Himmel hin, wie Rinder ohne Hirten, die regenspendenden Wolken gleichen milchgebenden Kühen, die Strahlen des Lichtes ergiessen sich, wie Zweige eines Baumes, aber wenn der Sturm und der Kampf der Elemente angedeutet werden sollen, werden auch kühnere Bilder gebraucht: dann thürmen die Wolken sich als Berge auf, rauben als Ungeheuer die Sonnenstrahlen und kämpfen als feuerspeiende Drachen mit dem Lichtgott. Der Mensch fühlt sich noch so abhängig von der Natur, er lebt noch so ganz in ihr und durch sie, dass er zu einer künstlerischen Objectivirung und Individualisirung der Landschaft noch nicht gelangen kann.

In reichem Masse tritt dagegen die bereits lokalisirte Landschaft in der Poesie der zweiten, der epischen Epoche auf, in den Heldengedichten Ramayana und Mahabharata[42]. »In beiden Dichtungen«, sagt GOLDSTUCKER, »ist die Natur nicht mehr, wie in den Veda's, das ganze Gemälde, sondern nur ein Theil derselben. Zwei Punkte unterscheiden die Auffassung der Natur in dieser Epoche der Heldengedichte wesentlich von derjenigen, welche die Veda's darthun. Der eine Punkt ist die Lokalisirung der Naturschilderung, der andere Punkt, mit dem ersten nahe verbunden, betrifft den Inhalt, um den sich das Naturgefühl bereichert hat. Die Sage und zumal die historische brachte es mit sich, dass Beschreibung bestimmter Oertlichkeiten an die Stelle allgemeiner Naturschilderung trat. Die Schöpfer der grossen epischen Dichterformen, sei es Valmiki, der die Thaten Rama's besingt, seien es die Verfasser des Mahabharata, welche die Tradition unter dem Gesammtnamen Vyasa zusammenfasst, alle zeigen sich beim Erzählen wie vom Naturgefühl überwältigt. Die Reise Rama's von Ayodhya nach der Residenzstadt Dschamaka's, sein Leben im Walde, sein Aufbruch nach Tanka, wo der wilde Ravana, der Räuber seiner Gattin haust, bieten, wie das Einsiedlerleben der Panduiden, dem begeisterten Dichter Gelegenheit dar, dem ursprünglichen Triebe des indischen Gemüthes zu folgen und an die Erzählung der Heldenthaten Bilder einer reichen Natur zu knüpfen. — Ein anderer Punkt, in welchem sich in Hinsicht auf das Naturgefühl diese zweite Epoche von der der Veda's unterscheidet, betrifft den reicheren Inhalt der Poesie selbst. Dieser ist nicht mehr, wie dort, die Erscheinung der himmlischen Mächte, er umfasst vielmehr die ganze Natur: den Himmelsraum und die Erde, die Welt der Pflanzen und der Thiere in ihrer üppigen Fülle und ihrem Einfluss auf das Gemüth des Menschen.« Dieser klaren Charakteristik wüsste ich nur wenig hinzuzufügen. Bei der gewaltigen Ausdehnung der genannten Gedichte und bei der Fülle der Naturschilderungen, die sie enthalten, würde es zu weit führen, einzelne Stellen zu zitiren. Nur auf die innige Art und Weise, mit welcher in den indischen Epen die Naturerscheinungen mit den Bewegungen der Seele in Zusammenhang gebracht werden, und an das völlig bewusste empfindungsvolle Aufsuchen und Geniessen der Natur, dessen ihre Helden fähig sind, muss noch besonders aufmerksam gemacht werden. Welcher griechische Held würde sich über den Verlust seines Reiches in waldiger Bergeinsamkeit mit der Schönheit der Landschaft zu trösten gewusst haben, wie Rama auf dem Berge Tschitrakuta? »Wenn ich, o Sita, diesen herrlichen Berg betrachte«, so redet er seine Gefährtin an, »so denke ich nicht

[42] THEODOR GOLDSTUCKER und V. DE LAPRADE an den angeführten Orten.

mehr an den Verlust meines Königreichs, so vergesse ich, dass ich von meinen Freunden getrennt bin«, und er ergeht sich darauf in einer ausführlichen, farbenprächtigen und lebensvollen Beschreibung der Schönheiten der Natur[14]. Welcher griechische Held würde, wie Rama, auf den Einfall kommen, zu sagen: »Diese dunklen und umwölkten Nächte ohne Mond und Sterne stimmen zu den Schmerzen der Liebe«, oder »die Sonne, verschleiert von Wolkenmassen und wie erloschen, scheint heute ganz betrübt zu sein, wie ich selbst es bin, vom Schmerze gebeugt«[15]!

In der dritten Epoche der poetischen Literatur Indiens endlich herrschen die Natureindrücke noch unbeschränkter; ja, in einigen Gedichten, wie in Nal und Damajanti, geht der Ausdruck des Naturgefühls geradezu in's Masslose über[16]. In übertriebener Weise, wenngleich oft wunderbar anmuthig und poetisch, ist denn auch die dramatische Literatur Indiens mit Naturbildern durchflochten[17]. Der Reichthum an Schilderungen und Beseelungen der Natur ist oft erstaunlich. Kalidasa weiss die Natur zu den Vorgängen seines Drama's und zu den Stimmungen seiner Personen in eine so innige Beziehung zu setzen, wie, ausser etwa in einigen ganz modernen Erzeugnissen, kein Dramatiker eines anderen Volkes es gethan. Seine Dramen Sakuntala und Wikrama und Urwasi sind allbekannt in dieser Beziehung. Die bunte tropische Farbenpracht und der würzige Duft, die in den Blüthenhainen mancher Szenen dieser Dramen wehen, die Innigkeit der Liebe, mit welcher die Gestalten, die in ihnen auftreten, sich in die Schönheit der Natur versenkt haben, die Fülle zartester Vergleiche der Körperschönheit mit den schönsten Erzeugnissen des Pflanzenlebens und geistiger Vorzüge mit Naturerscheinungen, alles Dieses ist zu bekannt, als dass es nöthig wäre, bei einzelnen Stellen zu verweilen. In Kalidasa's »Jahreszeiten« wie in seinem »Wolkenboten« ist die Beeinflussung der menschlichen Gefühle durch die Natur der Kernpunkt der Darstellung. Im »Wolkenboten« (Meghaduta) bittet der auf einsamem Berge in der Verbannung Trauernde die vorüberziehende Wolke, seiner Geliebten Nachricht von seinem Schmerze zu bringen, und indem er der Wolke den Weg bezeichnete, den sie nehmen soll, schildert er die Landschaft, nach GOLDSTÜCKER's Ausdruck, »wie sie sich in einem tief aufgeregten Gemüthe abspiegelt«. — Noch mehr beinahe, als Kalidasa, leistet in dieser Beziehung der südindische Brahmane Bhavabhuti; wenigstens sind seine landschaftlichen Schilderungen noch ausführlicher und malerischer umgrenzt. Die schon von Anderen in diesem Sinne angezogene Beschreibung der Aussicht von dem Vindhyan-Gebirge im Beginne des neunten Aktes seines Drama's Malati und Madhava übertrifft in der That wohl Alles, was vor dem vorigen Jahrhundert in dieser Beziehung geschrieben worden ist.

[14] Ramayana, Ayodhyakanda p. 103. Bei LAPRADE a. a. O. S. 55—57.

[15] LAPRADE a. a. O. S. 61, nach der Beschreibung der Regenzeit, Ramayana Buch IV, Kiskindhyakanda cp. 27.

[16] Näheres bei GOLDSTÜCKER a. a. O. und bei LAPRADE p. 81—101.

[17] LAPRADE (p. 90) hat wohl Recht, wenn er sagt: Le sentiment de la nature et les descriptions y tiennent une place qui leur est refusée sur tous les théâtres peuplés de vraies créations dramatiques. Wenn er aber das Gefühl Kalidasa's selbst oberflächlich nennt (p. 88), so ist das wohl auf Rechnung seines dogmatischen Standpunktes zu setzen, der nur ein Naturgefühl, welches den persönlichen Gott in der Natur erkennt, für berechtigt hält.

Wie weit dehnt sich die Aussicht! Berg und Felsen
Und Städte Dörfer, Wälder Silberströme!
Dort, wo der Lara Ich und Sindhu winden,
Erscheinen Padmavati's Thürme, Tempel,
Gezinnte Thore und Pagodenspitzen
Verkehrt im Spiegelbild der klaren Fluth
Wie eine Stadt, herabgestürzt vom Himmel

Die Schilderung muthet uns so modern an, dass Schnaase, der sie in etwas anderer Verdeutschung von Wilson's englischer Uebersetzung anführt [18], fragen zu müssen glaubt, ob der englische Uebersetzer das Bild nicht einigermaßen ausgeschmückt habe. Die Schilderung wird aber im Verlaufe noch viel weiter und lebendiger ausgeführt, und auch in anderen Dramen finden wir beim Anblick landschaftlicher Schönheiten poetische Ergüsse, die kaum hinter dem angeführten zurückbleiben [19].

Dass die indische Poesie in der That ein so bewusstes, intensives und durchgeistigtes Naturgefühl offenbart, wie es der moderne Landschaftsmaler nicht inniger, geistiger und bewusster empfinden kann, dürfte nach diesen Ausführungen wohl nicht mehr bezweifelt werden. Das Naturgefühl der Inder war also allerdings zwar quantitativ ausreichend, aber es fragt sich, ob es nicht qualitativ zu phantastisch zu erregt, zu ungeregelt war, um eine künstlerische Landschaftsmalerei zu erzeugen, und, trotz seines bewussten Ausdruckes in der Poesie, zu innig mit dem Gesammtbewusstsein des indischen Geistes verwachsen, um sich in selbständig abgesonderter Richtung objektiviren zu können. Dass dem in der That so war, wird eine kurze Betrachtung der bildenden Künste der Inder leicht ergeben.

Schon die indische Architektur [20] ist in dieser Beziehung höchst lehrreich und charakteristisch, besonders ihr Grottenbau, dem vor Allem wir daher eine etwas eingehendere Betrachtung widmen wollen [21]. Konnten wir dazu kommen, der ägyptischen Architektur in gewissem Sinne einen landschaftlichen Charakter zu vindiziren, so ist das auch bei dieser indischen Architektur der Fall, nur in gerade entgegengesetztem Sinne. Der Aegypter mit seinem ausgeprägten Sinn für Mass und Ordnung ist in hohem Grade architektonisch begabt, die Architektur ist die leitende Kunst der Aegypter, indem sie von der landschaftlichen Natur, von Bergen und Pflanzen, ihre Einzelformen entlehnt, müssen diese Naturgestaltungen sich dem architektonischen Gesetze fügen. Der phantastisch und poetisch für die Natur schwärmende Inder dagegen besitzt nur sehr wenig Sinn für Mass, Ordnung und künstlerische

[18]) Gesch. der bild. Künste, 2. Aufl., I, S. 141, woselbst noch eine andere, eine zarte Naturempfindung ausdrückende Stelle angeführt ist.

[19]) Works of H. H. Wilson. London 1871, Vol. XII, S. 95–97. Andere schöne Naturschilderungen der indischen Dramen in Wilson's Uebersetzung, siehe man ebenda, Vol. XI, S. 87, 98, 103, 214, 320 u. öft.

[20]) Lassen, Indische Alterthumskunde. II, S. 513 ff., S. 1167 ff., IV, S. 855 ff.

[21]) Insofern die buddhistischen Topes oder Dagops die Wasserblase nachahmen und auch die Chaityagrotten sich an Naturformen anschliessen, ist doch ausschliesslich ein symbolischer Sinn, ist — keineswegs eine ursprüngliche Naturanlehnung in ihnen ausgedrückt. Die Schöpfungen des nüchternen Buddhismus interessiren uns hier überhaupt weniger. Auch von den Grottenanlagen, die doch buddhistischen Ursprungs zu sein scheinen, sind es die späteren, phantastischeren brahmanischen, auf die unser Text sich hauptsächlich bezieht. Das von ihnen Gesagte lässt sich in entsprechender Umdeutung auch auf die brahmanischen Pagoden anwenden. Der Brahmanenthum repräsentirt uns überhaupt weniger den durch Reflexion angekränkelten, den ursprünglichen und daher auch den künstlerischen Volkscharakter der Inder.

Haltung, er hat sehr wenig Begabung für die Architektur und die statischen Gesetze, die sich in ihr aussprechen. Seine »Landschaftsarchitektur«, wenn ich diesen Ausdruck noch einmal gebrauchen darf, geht nicht von der Architektur, sondern von der Landschaft aus, an die er seine Baulichkeiten anlehnen will, und die Architektur muss sich daher, gerade umgekehrt, wie bei den Aegyptern, nach den Naturformen richten, die bearbeitet werden sollen. Sie muss es, sage ich, aber sie kann es auch, weil alle statischen Skrupel von selbst wegfallen oder doch sehr beschränkt werden, wo die Innenräume des Gebäudes aus dem ausgehöhlten natürlichen Felsen bestehen und das Aeussere, welches keinen konstruktiven Gedanken mehr zu vertreten hat, daher in der beliebigsten Weise, ganz unabhängig vom Innern, phantastisch und ausschweifend dekorirt werden kann[22]). Die indische, besonders die spätere brahmanische, Grottenbauarchitektur hat von dieser Freiheit in ausgedehntestem Masse Gebrauch gemacht. Von festen mathematischen Formen ist hier keine Rede mehr; im buntesten Wechsel, im wilden Taumel mischen die dekorativen Ornamente sich durcheinander. »Uebrigens aber«, sagt SCHNAASE, »fehlt nicht blos der Grund der Regelmässigkeit, sondern die Phantasie wird sogar durch die zufälligen Formen des Gebirges zu grösserer Willkür gereizt. Jeder weiss ja, wie wunderliche Formen sich in den Felsen bilden, hereinbrechende Fluthen oder Regenbäche, frühere Erdrevolutionen, unbekannte Kräfte mancher Art haben, in einander spielend, die regelmässige Krystallisation, die Lage der Steinschichten mannichfaltig modifizirt. Kommt etwas dazu, was unsere Phantasie mehr als gewöhnlich anregt, etwa das unsichere Licht der Dämmerung oder des Mondscheins, so knüpfen sich Erinnerungen an diese Felsengebilde, drängen und schieben sich ineinander und bringen abenteuerliche, verwirrte Gestalten vor unsere Seele. Ebenso musste es auch dem uralten Werkmeister ergehen, der, angefüllt mit den Bildern einer wilden mythologischen Tradition, aus dem Stein das Haus seines Gottes herauszuhauen begann. Dazu kam noch, dass die zufällige Gestaltung des Steines benutzt werden konnte und musste, um die Arbeit ausführbar zu machen oder zu erleichtern. Das Naturspiel war daher die Grundlage der architektonischen Form, und die Phantasie lieh ihm nur den Schein einer Regel, die nicht vorhanden war.« Selbst der Anblick des tropischen Urwaldes mit seiner bunten Mannichfaltigkeit und Ueberfüllung konnte, wie ich SCHNAASE's geistvoller Ausführung hinzufüge, den architektonischen Sinn nicht in dem Grade anregen, wie z. B. unsere nordischen Buchen- und Eichenwälder, deren von hohen, schlanken, glatten Stämmen getragene Laubkronen oft den Eindruck der von ähnlichen Pfeilern getragenen Hallen eines gothischen Domes machen[23]). Vielmehr musste auch von dieser Seite das wilde, üppige, ausschweifende Element der Tropennatur die Phantasie des von der Natur noch nicht emanzipirten Künstlers in einer Weise anregen, die weit eher der Poesie, als den bildenden Künsten zu Gute kommen konnte. Mindestens aber sollte man erwarten, dass diese Fülle vegetativen Lebens sich in reicher Weise in der Ornamentik jener Architektur abspiegele, dass die Pflanzenformen den Hauptbestandtheil jener üppigen und willkürlichen Verzierungsart ausmachten. Allein auffallender Weise ist das Gegentheil der Fall. Ausgenommen an den Siegessäulen des Açoka, an denen der westasia-

[22]) Vgl. SCHNAASE, Gesch. d. b. K., 2. Aufl., I, S. 99.
[23]) Vgl. GRISEBACH, Vegetation der Erde, II, S. 18.

tische Einfluss leicht erkennbar ist [21]), finden sich Pflanzenformen in den architektonischen Ornamenten verhältnissmässig nicht selten verwandt. Auch hier kann ich nicht umhin, den trefflichen SCHNAASE, der gerade die Abspiegelung der landschaftlichen Natur in der indischen Kunst sehr eingehend behandelt hat, weiterreden zu lassen. »Charakteristisch ist es«, sagt er, »dafs sich wenig Pflanzenformen unter den Verzierungen dieser Monumente finden. Bei allen anderen Völkern ist dies gewöhnlich und es liegt wohl auch in der Natur der Sache. Wenn man von der einfachen strengen Regelmässigkeit der wesentlichen Glieder des Baues zur Ornamentik übergeht, sich leichtere Ausweichungen von der geraden Linie erlaubt, dann entsteht ganz von selbst etwas den Pflanzen Aehnliches, welches man gern durch Anschliessen an die Naturform vollendet. Auch liegt eine innere Wahrheit darin, dafs auf den grofsen Massen der unorganischen Natur sich das heitere Spiel des Vegetabilischen zeige. Bei den Indern kam noch die fast religiöse Verehrung und das gesteigerte Mitgefühl hinzu, mit welchem sie sonst die Pflanzen betrachten. Dennoch nehmen in der Felsenarchitektur nur wenige Verzierungen die Gestalt des Blattes an, und es scheint, dafs die wildschaffende Phantasie der Hindu's selbst an die freiere Regelmässigkeit der Pflanze sich nicht anknüpfte.« [22]) Auch in dieser Beziehung sehen wir also den vollsten Gegensatz dieser indischen Architektur zur ägyptischen, die alle ihre Ornamente mit nur seltenen Ausnahmen der Pflanzenwelt entlehnte. Die indische Grottenbauarchitektur greift aber in die Landschaft selbst noch tiefer ein, als die ägyptische, besonders durch die äussere Ausmeisslung des Felsens mit Ornamenten wird an einigen Stellen, wo eine grofse Anzahl solcher Grotten vereinigt sind, wie in Ellora bei Bombay und in Mahamalaipur bei Madras [23]), der Landschaft ein höchst eigenthümlicher, künstlich phantastischer Charakter aufgedrückt. Der Eindruck der ersteren besonders, welche in einem felsigen Bergkranz, der über eine Stunde weit sich ausdehnt, in Terassen und Stockwerken übereinander, durch Treppen, Gallerien und Brücken verbunden, ausgehauen sind, ist ein unbeschreiblicher. Man weiss auf den ersten Blick nicht, wo die Kunst anfängt und die Natur aufhört. »Kunst und Natur«, sagt RITTER [24]), »Menschen-, Thier-, Götter- und Pflanzenwelt erscheinen hier noch in einem brütenden Chaos.«

Man wird nach diesem verstehen, was ich meinte, wenn ich sagte, auch diese indische Architektur habe in gewissem Sinne einen landschaftlichen Charakter, nur in gerade entgegengesetztem Sinne, wie die ägyptische.

Die indische Plastik, soweit sie erhalten und soweit sie der Wissenschaft zugänglich gemacht ist, schliesst sich im Wesentlichen als Reliefdekoration an die Architektur an. Dafs in diesen phantastisch verworrenen Reliefs, besonders der brahmanischen Tempelverzierungen, in denen Thier- und Menschenleiber, letztere oft vielköpfig und vielarmig, in wildem Knäuel durch-

[21]) Abgebildet z. B. bei J. FERGUSSON, History of Architecture (London 1867) p. 459.

[22]) Auf die Kleinkünste findet dies jedoch keine Anwendung; denn sowohl in den Stickereien und Webereien, als auf Gefässen werden, wenigstens heutzutage, pflanzliche Motive in grosser Anzahl und Mannichfaltigkeit verwerthet, in seltener Pracht und satter Harmonie der Farbenzusammenstellung und in einer höchst geschmackvollen, dem jedesmaligen Gebrauch entsprechenden, Stilisirung.

[23]) Jene bei LANGLÈS, Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan, II, Tafel 67 bis 69 u. 54 ff., diese Tafel 23 abgebildet.

[24]) RITTER, Erdkunde, 2. Aufl. V, S. 680.

einandergemengt sind, sich nur wenig Anklänge an die unbelebte Natur, an die Pflanzenwelt und somit an die Landschaft finden, ist bereits gesagt worden. Nur wo geschlossenere Darstellungen vorkommen und in ihnen der Baum historisch oder symbolisch zur Handlung gehört, wird er unstilisirt und natürlich mitabgebildet, wie z. B. in einigen Reliefs am Indratempel zu Ellora [28]). Die Thier- und Menschengestalten selbst dagegen sind in einem reichen und weichen Durcheinander dargestellt, welches an die Fülle des von Schlinggewächsen durchwucherten tropischen Urwaldes erinnert, und auch im Einzelnen hat die weiche träumerische, biegsame Ausbildung der menschlichen Formen gewissermafsen einen pflanzlichen Charakter. Die Menschen selbst scheinen eher aus Pflanzenkeimen entsprossen, als auf dem natürlichen Wege erzeugt zu sein [29]). »Fast willenlos«, sagt ein neuerer Forscher, »wie die Blume sich auf ihrem Stengel schaukelt, wie das Blatt sich im Winde bewegt, muthen sie uns an« [30]). Insofern also macht sich auch hier das pflanzliche Leben geltend.

Auf den der buddhistischen Frühperiode angehörigen nüchterneren und historischeren Skulpturen des grofsen Tope von Sanchi in Zentralindien kommen dagegen auch Ansichten von belagerten Städten mit Thürmen, Thoren, Gallerien u. f. w. vor, ähnlich wie wir sie an den westasiatischen Reliefs, von denen sie beeinflufst sein mögen, finden werden [31]). Diese Städteansichten haben ein gröfseres Interesse für die Geschichte der alten Architektur, als für die Geschichte landschaftlicher Darstellungen. In unserem Sinne lassen sich schlechterdings keine Folgerungen aus ihnen ziehen [32]).

Das eigentliche Gebiet landschaftlicher Darstellungen ist die Malerei. Von alter indischer Malerei aber ist so gut wie Nichts auf uns gekommen. Die Malereien der Grotte von Ayunta scheinen landschaftliche Andeutungen nicht zu enthalten, es müfste denn etwa zu den Jagdszenen sein, von denen wir Kunde haben [33]).

Dagegen finden sich auf indischen Miniaturen, die aber freilich sehr modernen Ursprungs zu sein scheinen, landschaftliche Hintergründe keineswegs ausgeschlossen. Unter den von Langlès (a. a. O.) veröffentlichten Darstellungen dieser Art kommt z. B. die Toilettenszene einer indischen Dame vor dem mit Springbrunnen versehenen Wasserteich ihres Gartens vor. Im Hintergrunde ist das zierliche Wohnhaus gemalt, zu dessen Seiten Bäume herüberragen [34]) — Noch üppiger ist die Darstellung des Gottes Indra in seinem Paradiesesgarten [35]). Der zierliche Blumenteppich des Gartens, die leichten Hallen des Palastes, dahinter das felsige Hochgebirge und verschiedene Bäume, — die ganze Landschaft erinnert in perspektivischer Hinsicht und Auffassung einigermafsen an italienische Malereien des Mittelalters, etwa auch

[28]) Langlès, Monuments, II, pl. 40.

[29]) Vgl. die Darstellung der Geburt Brahma's auf einer Lotusblume, bei Langlès, Mon. I. Tafel bei S. 175.

[30]) Lübke, Gesch. d. Plastik, 2. Aufl., S. 16.

[31]) J. D. Cunningham im Journal of the Asiatic society of Bengal T. XVI, II, 1. 739. Lübke, a. a. O. S. 14. Kugler, Handbuch, 5. Aufl., S. 368. Schnaase, a. a. O. S. 136.

[32]) Ueber Münzen, auf welchen die Sonne, von Planeten umgeben, dargestellt ist, siehe Lassen, Ind. Alterthumskunde, II. S. 1094.

[33]) J. E. Alexander, bei Ritter a. a. O. V. S. 686.

[34]) I, Tafel zu Seite 139.

[35]) I. zu S. 191.

Fiesole's. In alterthümlicherer Weise dagegen ragt der durch einzelne Baumtypen dargestellte Wald jenseit der Mauer in eine historische Szene herüber [26]). — Auch unter den Berliner Miniaturen befinden sich verschiedene, in denen landschaftliche Darstellungen vorkommen, so die, in denen Büsser in der einsamen Natur von Weltmenschen Besuche empfangen und andere [27]). —

Jedenfalls sind diese Miniaturen von der Blüthezeit des alten Indierthums soweit entfernt, dass es nur die Unsicherheit der chronologischen Anhaltspunkte in der indischen Kunstgeschichte überhaupt entschuldigen kann, wenn wir auch an diese Darstellungen hier wenigstens erinnern.

In Bezug auf Kalidasa's Zeit hat man endlich noch grosses Gewicht auf die Beschreibung eines Gemäldes in der Sakuntala gelegt [28]). Jedoch darf dasselbe für die Existenz einer eigentlichen Landschaftsmalerei in jener Zeit sicher nicht angeführt werden. Katunka hat dem verliebten Könige ein Bild von Sakuntala gemalt. Dem Könige gefällt das Bild, aber er wünscht noch mehr auf ihm dargestellt zu sehen: er wünscht die Landschaft, in welcher er Sakuntala zuerst traf, ihre Lieblingslandschaft mitdargestellt zu sehen.

»Der Fluss Malini muss gemacht werden mit einem auf einer Sandbank sich befindenden Flamingopaare, auf beiden Seiten desselben an den Himalaya grenzende Hügel, auf denen Gazellen lagern. Unter einem Baume, an dessen Aesten Baumrindengewänder hängen, wünschte ich ein Gazellenweibchen zu bilden, das ihr linkes Auge am Horne des Männchens riebe [29]).«

Man sieht also, dass die Malerin die Landschaft eben nicht gemalt hat, dass es nur die Phantasie des Königs ist, welche sie gemalt sehen möchte. Folgt daraus, dass der König die Malerei eines solchen Hintergrundes doch für möglich gehalten habe, so muss man doch bedenken, dass die dichterische Einbildungskraft hier mehr verlangen kann, als die Hand mit dem Pinsel auszuführen vermag. Auf keinen Fall darf uns die schöne Darstellung Kalidasa's glauben machen, dass die Malerin die Landschaft im Verhältniss ebenso schön gemalt haben würde. Mehr als auf den genannten neueren Miniaturen darf man von landschaftlichem Hintergrunde auf Bildern dieser Art zu Kalidasa's Zeit nicht vermuthen, und das ist wenig genug. Das Porträt der Geliebten bleibt übrigens die Hauptsache, so dass von einem wirklichen, feiner selbst wegen gemalten Landschaftsgemälde hier schon so wie so von vornherein keine Rede sein kann.

Trotz der innigen und ausgedehnten Naturempfindung der Inder, finden wir also eine eigentliche Landschaftsmalerei bei ihnen nicht, ja, keine Spuren die auf eine solche schliessen lassen, und wir dürfen auch kaum vermuthen, dass sie jemals eine besessen. Denn mit aller ihrer Liebe und Hinneigung zur Natur (und vielleicht gerade wegen derselben) stehen die Inder der Landschaft doch kaum objektiv genug gegenüber, um sie in abgesondertem Bilde zur Darstellung zu bringen. Sie sind so mit ihrer landschaftlichen Natur verwachsen, dass dieselbe, in frommer Schwärmerei verehrt und aufgesucht, zwar ihre ganze Poesie durchdringt und hier auch gelegentlich in einer so bewussten Weise gepriesen wird, dass man mit Recht das indische Naturgefühl für dem Grade nach ausreichend zur Begründung einer Landschaftsmalerei erklären könnte,

[26]) I. a. S. 202.
[27]) Kugler, a. a. O. S. 326–327.
[28]) Schnaase a. a. O. S. 140. Carriere a. a. O. S. 520.
[29]) Kalidasa's Ring Çakuntala herausgegeben, übersetzt etc. von Otto Boehtlingk S. 90.

allein ihr Gefühl für die Landschaft schiesst über das Ziel hinaus. Die Poesie kann die ganze Wucht der Empfindung in allen Schattirungen ausdrücken, die Malerei aber muss erst von der Empfindung den Weg durch die Hand und den Pinsel machen, und es gehört eine grosse Summe technischen Kennens und Könnens dazu, um auf der Fläche das Bild, welches in der Seele lebt, zur Darstellung zu bringen; ja das Bild selbst muss im Geiste des Künstlers schon sehr feste Grenzen und Umrisse gewonnen haben, ehe er es malerisch wiederzugeben vermag. Muss nun schon bezweifelt werden, dass die Inder, phantastisch aufgeregt, wie sie waren, im Stande gewesen, ein landschaftliches Bild in ihrem Geiste völlig klar zu komponiren, so ist auf der andern Seite gewiss, dass ihre künstlerische Technik nicht so weit reichte, um ein auch noch so klar vorgestelltes landschaftliches Bild richtig auf die Fläche eines Gemäldes zu übertragen.

VIERTES KAPITEL.

Die landschaftlichen Andeutungen in der westasiatischen Kunst.

Zu der phantastisch barocken indischen Kunst tritt die nüchtern realistische Kunst der tonangebenden westasiatischen Völker wieder in einen vollen Gegensatz.

Die bildende Kunst der Westasiaten, wie sie von der mesopotamischen Ebene als babylonisch-assyrische Kunst ausgegangen ist und die eroberten Mittelmeerküsten sowohl wie die erobernden Perser überschwemmt hat, darf, obgleich sie arischen sowie semitischen Völkern angehört, wenn wir von der Architektur absehen, als ein geschlossenes Ganzes angesehen werden. Sie ist uns von besonderer Wichtigkeit, weil ihr Einfluss auf Kleinasien und durch Kleinasien auf die noch unentwickelte hellenische Kunst heute als erwiesen angesehen werden darf. Aus eben diesem Grunde aber ist es uns hier unmöglich, Erscheinungen, die mehr unserem Mittelalter, als dem Alterthume, oder die gar der Neuzeit angehören, in der Weise in den Kreis unserer Untersuchung hereinzuziehen, wie wir das bei der abgeschlossenen und chronologisch schwer einzureihenden Kunst der Ostasiaten und der Inder nicht vermeiden konnten, ohne auf ihre Betrachtung überhaupt zu verzichten. Vielmehr müssen wir bei der Behandlung der westasiatischen Kunst die Grenze des Alterthums wieder strenge innehalten, und wir werden daher hier eine Kunstentwicklung vor uns haben, die zur Zeit der feindlichen Berührung der Perser und Griechen bereits völlig abgeschlossen war, ja, sich um jene Zeit schon in dem Grade ausgelebt hatte, dass in Zukunft von einem Einfluss ihrerseits auf die nunmehr selbständig und herrlich erblühende griechische Kunst nicht mehr die Rede sein konnte. Die Perserkriege bedeuten ebenso sehr die ein für allemal vollendete, wenngleich schon viel früher begonnene künstlerische, wie die politische Unabhängigkeit Griechenlands von dem Osten, dessen Einwirkungen auf das Hellenenthum jedenfalls einer viel früheren Zeit angehören. Die westasiatische Kunst dieser früheren Zeit, wie wir sie seit den englischen und französischen Ausgrabungen vor allen Dingen aus den assyrischen Bildwerken kennen gelernt haben, ist es, die uns in diesem Kapitel beschäftigen soll.

Von der ersten der fünf Monarchien, deren Hegemonie in Westasien bis zum Untergange des persischen Reiches wir verfolgen können[1]), von dem alten Chaldaeerreich der unteren mesopotamischen Ebene können wir in Bezug auf Natursinn und landschaftliche Auffassung in der Kunst nicht reden.

Auch von dem später an dieser Stelle blühenden neubabylonischen Reiche, der dritten der genannten Monarchien, gilt fast dasselbe. Nur der babylonischen Gärten können wir gedenken. Es ist bekannt, dafs die »hängenden Gärten« von Babylon zu den Wundern der alten Welt gerechnet wurden. J. Oppert hat ihre Stätte in Tell Amran Ibn Ali wiedererkannt[2]). In mächtigen Terassen ansteigend, mit kühlen Grotten, Wasserwerken, Felsen, Rasenplätzen, Bäumen und Blumen reichlich geschmückt[3]), erhoben sie sich wie ein Gebirge am flachen Ufer des Euphrat, ja, Diodor erzählt, dafs ihrer Herstellung die direkte Absicht zu Grunde lag, die mit Terassengärten geschmückten persischen Gebirge nachzuahmen; und Nebukadnezar's Gemahlin Amytis soll es gewesen sein, welche aus Sehnsucht nach den Bergwiesen ihrer Heimath ihren Gatten zu dem Wunderwerke veranlafste[4]). Somit ist freilich klar ausgesprochen, dafs wir in der Herstellung dieser Gärten kein landschaftliches Naturbedürfnifs der Babylonier zu erkennen haben, wie denn auch die sonstigen Gärten der Riesenstadt mehr praktischem Nutzen als Zierzwecken gedient zu haben scheinen[5]). Allein es ist in Bezug auf Babylon so oft von Gärten schlechthin die Rede, dafs diese der Stadt doch einen Theil ihrer Physiognomie gegeben haben müssen. Auch in der Bibel[6]) heifst es in Bezug auf Susanna: »Und ihr Mann war sehr reich, und hatte einen schönen Garten an seinem Hause.« Wir haben daher keinen Grund zu leugnen, dafs es auch Lustgärten in Babylon gegeben, dafs auch zur Zierde Baumgruppen an dem babylonischen Häusermeere angepflanzt gewesen seien, und dafs die aufserdem von Obst- und Blumengärten, ja von Kornfeldern durchbrochene prächtige Euphratstadt einen Gesammtanblick von hoher malerischer, auch landschaftlichen Reizes nicht entkleideter Bedeutung dargeboten haben müsse[7]). Die Palme und die Zypresse, welche zu den wenigen einheimischen Bäumen der mesopotamischen Ebene gehörten, werden unter den Pflanzenformen jedenfalls diejenigen gewesen sein, welche mit ihrer charakteristischen Gegensätzlichkeit dem landschaftlichen Bilde seine Physiognomie gaben[8]). Im flachen Lande soll nach Strabo (a. a. O.) außer der Palme sogar nur Strauchwerk gewachsen haben, wogegen derselbe Schriftsteller (ebenda 411) der Zypressen des Götterhaine und Lustgärten gedenkt[9]). Aufser-

[1]) Geschichte, Kultur und Kunst dieser fünf Monarchien sind in trefflicher und eingehender Weise in G. Rawlinson's grofsem Werke »The five great Monarchies of the ancient eastern world« (London 1862—1867) behandelt worden.

[2]) Expédition scientifique en Mésopotamie. Paris 1863, I, p. 156—167. Daselbst auch eine Zusammenstellung der wichtigsten auf sie bezüglichen Nachrichten.

[3]) Diodorus Siculus II, 10; Berosus fr. 14; Strabo Lib. XVI, cp. 1 § 5; Q. Curtius V, 5.

[4]) Vgl. Rawlinson III, p. 592. (In dieser Weise werde ich diesem Kapitel das Anm. 1) angeführte Werk des englischen Gelehrten zitiren.)

[5]) Rawlinson, III, p. 341.

[6]) Historie von der Susanna und Daniel, Vers 4.

[7]) Q. Curtius, V, 4.

[8]) Rawlinson, I, p. 46.

[9]) Ueber die gegenwärtige landschaftliche Physiognomie des mesopotamischen Steppengebiets vgl. man Grisebach, Vegetation der Erde. I. S. 419.

halb der Stadt mit ihren Wundern also wird das Auge der Babylonier kaum malerisch fesselnden Eindrücken begegnet sein Kanäle, Gestrüpp, Kornfelder und Palmenwälder müssen ein recht monotones Bild gegeben haben, denn selbst den Palmen ist, wenn sie zu Wäldern vereinigt sind, trotz der Schönheit der einzelnen Palme, »der höchsten und edelsten aller Pflanzengestalten«, nach HUMBOLDT's Ausdruck [10]), kaum ein landschaftlicher Reiz abzugewinnen — Von den bildenden Künsten der Babylonier ist nur sehr wenig erhalten Doch wissen wir aus den Beschreibungen der Alten, dass die Mauern Babylons mit Malereien bedeckt gewesen, und die neuere Forschung hat klar gestellt, dass es Ziegelemailgemälde gewesen, welche der heiligen Stadt der Chaldäer ihren bunten Farbenglanz verliehen haben Nur Bruchstücke solcher farbig emaillirter Ziegel sind wieder aufgefunden worden Doch beweisen die Reste von Thieren, Bäumen und Bergen neben denen menschlicher Figuren, dass in den Jagden und ähnlichen Darstellungen die Andeutungen des landschaftlichen Hintergrundes nicht ausgeschlossen gewesen sind Die Gebirge sind auf dem ockergelben Grunde durch eine schuppenähnliche konventionelle Strichlage, wie auf den assyrischen Reliefs, angedeutet, ja, nach OPPERT sollen die Wälder und Bäume sich deutlich aus den Resten rekonstruiren lassen und sollen bläuliche Wellenlinien vielleicht das Wasser dargestellt haben [11]) Doch es fehlt uns an allen Mitteln, diese babylonischen Ziegelgemälde in ihrem ganzen Zusammenhange uns zu veranschaulichen

Um in dieser Beziehung ein deutlicheres Bild von der mesopotamischen Darstellungsweise zu bekommen, müssen wir uns sofort der nördlichen Nachbarmonarchie Babyloniens, der zweiten der fünf großen Monarchien, müssen wir uns dem assyrischen Reiche zuwenden, dessen landschaftliche Physiognomie von derjenigen der südlicheren Gegenden zwischen Eufrat und Tigris zwar nicht wesentlich verschieden war, doch durch die Hügelketten, die sich in's Land hinabziehen, immerhin ein anderes Element aufgenommen und durch die höheren Gebirge, die an seinem Horizonte auftauchen, eine scharf umrissene, großartigere Umrahmung erhalten hatte — Ehe ich mich jedoch der Betrachtung der bildenden Künste dieses Landes hingebe, will ich eine kurze Bemerkung über die gesammte assyrisch-babylonische Poesie hier einschalten Kürze ist hier schon aus dem Grunde geboten, weil es wenig genug ist, was durch die Forschung von Männern wie OPPERT, RAWLINSON, HINKS, dann TALBOT, SMITH, LENORMANT den Keilinschriften mit einem genügenden Grade von Sicherheit an Verständniss wieder abgewonnen ist Wenigstens ist der Inhalt nur weniger entzifferter Produkte der assyrisch-babylonischen Literatur darnach angethan, für unsere Untersuchung in Betracht zu kommen. Aus diesem Wenigen aber leuchtet der semitische Geist, wie wir ihn aus der hebräischen Poesie, auf die ich zurückkomme, kennen, klar genug hervor Proben assyrisch-babylonischer Epik und Lyrik hat neuerdings E. SCHRADER dem deutschen Publikum zugänglich gemacht [12]). Dem Epos ist wenigstens einmal ein großer Naturvergleich, der an die Psalmen David's erinnert, zu entnehmen »Gleich großen gewaltigen Wasserbächen,

[10]) Ideen zur Physiognomik der Gewächse in Ansichten der Natur II (1860, S 19)

[11]) J OPPERT, Expédition etc p 144 Desselben Schriftstellers »Grundzüge der assyrischen Kunst« (Züricher Vortrag Basel 1872) S 18 u S 23

[12]) Die Höllenfahrt der Istar Ein altbabylonisches Epos Nebst Proben assyrischer Lyrik Von Dr EBERHARD SCHRADER Prof der Theologie in Jena etc Giessen 1874

gleich Bergströmen (möge es über sie kommen)«, heisst es[13]. In dem assyrischen Königspsalm lautet der Ausdruck »möge ein Land mit Silberhimmel ihnen zu Theil werden«[14], aber nach SCHRADER's eigener Erklärung[15] in der deutschen Uebersetzung wohl landschaftlicher, als er gemeint ist. Dagegen heisst es in dem Bittgebet No. 2[16] wieder ganz mit biblischem Naturgefühl: »Herr, deinen Diener lass nicht sinken in den Wassern der tosenden Flut! Seine Hand ergreife!« Dasselbe gilt von einer Stelle des Lehrpsalms[17], an der es von dem Bösen heisst: »wird dem Rohr gleich abgeschnitten, gleich dem Sterne des Himmels zieht er ein den Glanz, gleich Wassern der Nacht verschwindet er«. Anrufe, wie »Herr des Lichts!«[18] fanden wir schon im Aegyptischen. Wir kennen die assyrisch-babylonische Poesie zu bruchstücksweise, um endgültige Resultate zu ziehen, allein eine Beobachtung der Naturerscheinungen mit einem zu höherem Fluge gestimmten Sinne spricht doch unzweifelhaft aus diesen Bruchstücken.

Nüchterner erscheint der Geist, der sich in den bildenden Künsten der Assyrer ausspricht. Es wird schwer sein, die genannten Ausbrüche der Poesie mit dem Naturgefühl der letzteren in Einklang zu setzen. Ich darf in dieser Beziehung vielleicht im Voraus bemerken, dass das ähnliche Naturgefühl der Juden bei diesen ebensowenig in den bildenden Künsten Ausdruck gewann, so dass es scheint, als seien die assyrischen Meissler und Maler von anderen Ausgangspunkten zu ihrer Kunst gekommen, als die Schriftgelehrten. Immerhin aber ist der Unterschied kein durchgreifender. Die Wasserströme, die Berge, die Wälder spielen auch in den landschaftlichen Hintergründen ihrer bildlichen Darstellungen, wie wir sehen werden, eine bedeutende Rolle.

Die Mauern der Paläste Ninive's und der Nachbarstädte waren nur in ihren oberen Theilen mit Gemälden, in ihren unteren Theilen aber mit reichfigurirten Reliefplatten bekleidet, und diese Reliefplatten, wie sie in Nimrud, Khorsabad und Koyundschik wieder zu Tage gefördert sind und jetzt theils noch an Ort und Stelle, theils aber (von wenigem Zerstreuten abgesehen), in den Museen von London und Paris aufbewahrt werden, sind es, denen wir ein zusammenhängendes Bild der mesopotamischen Kunst verdanken. Wenn diese Schätze auch noch nicht vollständig durch Abbildungen Jedermann zugänglich gemacht worden sind[19], so genügt doch schon das bisher Publicirte, um einen guten Ueberblick über die assyrische Kunst zu gewinnen und auch die Behandlung landschaftlicher Gegenstände in derselben kennen zu lernen.

Unserer Aufgabe kommt es sehr zu Statten, dass einer der besten Kenner Assyriens, dass RAWLINSON gerade in der Entwicklung der landschaftlichen Hintergründe auf den assyrischen Bildwerken ein Hauptmerkmal ihrer verschiedenen Epochen sieht.

Die früheste Periode assyrischer Kunst wird in den älteren Palästen, die im jetzigen Nimrud ausgegraben sind, erkannt. Ausser Gebäuden kommt ein Hintergrund auf den Bildern dieser Zeit kaum vor; nur einige Male ist der Versuch gewagt, Bäume darzustellen, die dann aber in seltsam unnatürlicher

[13] A. a. O. Avers 1833, S. 11.
[14] V. 29. A. a. O. S. 75.
[15] A. a. O. S. 81, wörtlich »Land der Himmelsgegend des Silbers«.
[16] A. a. O. S. 90. V. 3.
[17] V. 6. A. a. O. S. 97.
[18] Bittgebet V. 3, a. a. O. S. 89.
[19] Viele Abbildungen existiren nur in Handzeichnungen des britischen Museums. Siehe RAWLINSON, I. p. 438.

und unbeholfener Gestalt erscheinen [20]), und auch das Wasser, wo es vorkommt, ist noch in sehr roher Weise wiedergegeben [21])

In der zweiten Periode assyrischer Kunst dagegen, die nach RAWLINSON von 721—667 v. Chr. anzusetzen ist und deren Werke in Khorsabad und Kuyundschik zu Tage gefördert worden sind, bilden die landschaftlichen Hintergründe die Regel. Man braucht nur die zweite Serie von LAYARD's Monuments of Nineveh (1853) aufzuschlagen [22]), um sich davon zu überzeugen, in welcher Weise der landschaftliche Hintergrund auf allen diesen Platten die ganze Darstellung überwuchert: gewiss nicht zum Vortheil des plastischen Reliefstils, aber zum grossen Vortheil unserer Untersuchung. — Ist in den Pflanzendarstellungen dieser Zeit auch ein bedeutender Fortschritt zu konstatiren, wie besonders die Dattelpalme, ein Nadelholzbaum (Zypresse?) und der Weinstock ganz geschickt dargestellt werden, wogegen andere Arten schwerer zu erkennen sind, so ist doch ein grosser Konventionalismus in ihnen nicht zu verkennen. Ein Baum derselben Art sieht stets fast genau so aus, wie der andere, von freierer Belebung und Individualisirung findet sich keine Spur. Ganz konventionell sind auch stets die Berge und die Gewässer dargestellt: die Berge mit jenem schuppenartigen Liniennetze überzogen, welches aus der Naturbeobachtung schwer zu erklären ist, die Ströme durch Parallellinien mit reichlich eingestreuten, stets nach derselben Seite gerichteten Spiralwellen, das Meer dagegen, dem die strömende Richtung fehlt, durch ganz unregelmässig durcheinandergewürfelte volutenartige Wellenglieder der genannten Art, offenbar um sowohl den grösseren Ungestüm der Meereswogen, als auch ihre Unabhängigkeit vom Stromlauf anzudeuten [23]). Alle Wasserdarstellungen sind dabei reichlich mit Fischen verschiedener Art, Schildkröten, Krebsen und fabelhaften Seewesen angefüllt, und es ist sehr augenfällig, dass sie einen grossen Fortschritt gegen die einfachen senkrechten Zickzacklinien bezeichnen, welche auf den ägyptischen Bildern regelmässig das Wasser andeuten. Von den einzelnen Bäumen lässt sich nicht dasselbe sagen: wir fanden auf ägyptischen Darstellungen einzelne Vegetationsformen, die fast frei von allen Fesseln der konventionellen Schablone dargestellt waren. In charakteristischer Ausprägung der Thiertypen aber wetteifern die Assyrer dieser Zeit mit den Aegyptern, ja, ihre wilden Thiere, besonders ihre Löwen, zeichnen sich durch ein noch grösseres Leben und energischere Bewegung aus. OPPERT meint, die assyrischen Thierdarstellungen seien überhaupt unerreicht [24]). In der Gesammtkomposition der Landschaft zeigen die assyrischen Künstler sich, so wenig auch sie es hier zu wirklich malerischer Gestaltung gebracht haben, den ägyptischen ebenfalls bedeutend überlegen. Von einer richtigen Perspektive freilich ist auch auf den assyrischen Reliefs noch nicht im Allerentferntesten die Rede. Wo Bäume und Menschen im Hintergrunde kleiner gezeichnet sind, wie auf der Abbildung in LAYARD's Nineveh and Babylon p. 588, so dass das Bild auf den ersten Anblick den perspektivischen Schein gewahrt zu haben scheint, sind in Wirklichkeit doch nur Gründe willkürlicher

[20]) LAYARD, Monuments of Nineveh (Erste Serie, 1849), Pl. 13, 14, 33.

[21]) Ebenda Pl. 15, 16, 33, 39 b. Vgl. RAWLINSON I, S. 453, 433 ff. Auf Seite 483 sind Baumformen des ältesten roheren Typus abgebildet.

[22]) Vgl. RAWLINSON, I, p. 432 ff. II, p. 460.

[23]) Man vgl. die Meeresdarstellung bei BOTTA et FLANDIN, Monument de Ninive, I. pl. 32, 33, 34 mit den Flussdarstellungen pl. 68, 70, 17, 58 u. oft. Auch den Text desselben Werkes Vol. V p. 102.

[24]) Grundzüge der ass. K. S. 14 oben.

Raumdispofition mafsgebend gewefen, wie die grofse Anzahl der entgegenftehenden Beifpiele beweift. Im Hintergrunde gröfsere Bäume und Figuren finden fich z. B. bei LAYARD, Second series of Monuments pl. 40 abgebildet. Indeffen erfcheinen die verfchiedenen Gründe, erfcheint das Vorn und Hinten doch verbundener übereinandergeftellt, als auf ägyptifchen Darftellungen, und die grundrifsartige Ausbreitung, der es in Aegypten gleichgültig war, nach welcher Seite die einzelnen im Aufrifs auf ihr gezeichneten Bäume, Berge und Häufer fielen, kommt hier nur noch in einzelnen Fällen und wenigen Anklängen vor. Eine planartige Ausbreitung findet fich z. B. noch in den bei BOTTA II pl. 146 und bei LAYARD (Second series) pl. 24 abgebildeten Zeltlagern, fowie in der Stadt auf pl. 36 u. 49 des zuletzt genannten Werkes. Auch die Thürme der vorderen Mauern find hier nach unten gekehrt. Die Bäume ftrecken ihre Wipfel nach unten bei LAYARD a. a. O. pl. 40 und in desfelben Niniveh and Babylon p. 341 u. 342. In der letzteren Darftellung ift fogar nach Art der ägyptifchen Landkarten der Verfuch gemacht, ein Flufsthal dadurch zu charakterifiren, dafs die Berge der vorderen Seite mit Allem, was auf ihnen wächft, mit dem oberen Theile nach unten gewandt dargeftellt find [25]). Oefter wohl kommt es vor, dafs die Bäume in divergirender Richtung vom Hügel abftehen, wie auf der ganz anmuthigen Landfchaft, die bei BOTTA et FLANDIN II pl. 114 abgebildet ift [26]), wozu REBER [27]) bemerkt, dafs auch bei uns Kinder glauben, auf einem Hügel können feiner vermehrten Oberfläche wegen mehr Bäume wachfen, als auf einer feiner Bafis entfprechenden Ebene. Die Regel aber bildet in der affyrifchen Kunft diefer an landfchaftlichen Darftellungen fo reichen Zeit entfchieden die natürliche und aufrechte Stellung aller Gegenftände. Jene Abweichungen von diefer Regel zeigen zunächft nur, dafs der Konventionalismus, den wir in der Darftellung der einzelnen Bäume, Berge und Ströme durchgeführt fehen, fich der Kompofition des landfchaftlichen Ganzen doch keineswegs bemächtigt hat. Vielmehr fehen wir in diefer Beziehung ein oft recht rathloses Umhertappen. Bald wird diefer Ausweg eingefchlagen, bald jener. In der Regel bleibt es bei der einfachen, jedoch hier nie mehr zufammenhanglofen Uebereinanderftellung der vorn und hinten befindlichen Gegenftände. Wenn man fo dargeftellte Städte mitunter als mehrftöckige Gebäude aufgefafst hat, fo war das eben ein Mifsverftändnifs [28]). Innerhalb des fo zufammengeftellten Ganzen gelangen einzelne Gruppen landfchaftlicher Gegenftände, wie die vom Schilf umwachfenen Sümpfe [29]), die feften Burgen an den Bergen [30]) und die mit Bäumen bepflanzten Flufsufer [31]), oft zu ganz natürlich anfprechendem Ausdrucke. Die Wälder werden durch nebeneinandergeftellte Bäume bezeichnet; da es aber faft immer darauf ankam, einen Vorgang mit menfchlichen Geftalten im Walde darzuftellen, fo find die Bäume, die das Waldesdickicht bezeichnen follen, niemals fehr dicht aneinandergereiht, fondern, wo Durchzüge durch den Wald dargeftellt werden follen, wechfeln fie mit den Männern oft einfach und regelmäfsig ab, fo dafs

[25]) Vgl. BRUGSCH, Geographie der alten Aegypter S. 38 und Tafel VI.
[26]) Text p. 151 - 152.
[27]) Kunftgefchichte des Alterthums S. 88.
[28]) Vgl. REBER's Bemerkung a. a. O. S. 69 u. S. 75 oben.
[29]) LAYARD, Second series of monuments pl. 25.
[30]) Ebenda pl. 50; BOTTA et FLANDIN I pl. 77.
[31]) LAYARD a. a. O. pl. 12.

sie mehr eine steife Allee, als einen Wald zu bilden scheinen [32]), in anderen Fällen, wo ein Kampf im Walde stattfindet, sind Menschen und Bäume ziemlich bunt und regellos durch einander gewürfelt [33]), in noch anderen Fällen aber, in denen die Szenerie, von der Handlung abgesondert, sich in einer oberen Reihe befindet, bedecken die wohlausgeprägten Bäume in großer Mannichfaltigkeit die Berge und Thäler, und es scheint nur die natürliche Folge des plastischen Reliefstils zu sein, so schlecht derselbe auch sonst oft gewahrt ist, dafs die Bäume hier nicht zu einer kompakten Waldmasse zusammengeschlossen werden. In Szenen dieser Art sind Nadelhölzer, Weinstöcke und Feigenbäume am besten, die eigentlichen Laubbäume der Wälder aber am schlechtesten charakterisirt [34]). Am unbeholfensten jedoch sind die Erhebungen des Erdbodens dargestellt. Die einzelnen Fälle, in denen die vorderen Berge nach ägyptischer Art nach unten gewendet erscheinen, drücken den Gedanken verhältnifsmäfsig noch am klarsten aus. Auf vielen Platten erkennt man die Berge nur an der Schuppenschablone, mit der sie über und über bekleidet sind, und höchstens ganz oben am Rande an den sehr oberflächlich charakterisirten Gebirgskonturen [35]). Die Ortschaften dagegen, fast immer belagert oder berannt, oft in Flammen aufgehend, liegen, durch einen gröfseren oder kleineren Häuserkomplex angedeutet, oft ganz malerisch und romantisch an den Bergabhängen und an den Flufsufern [36]). — Geschlossene landschaftliche Gruppen dieser Art haben wir auf den ägyptischen Denkmälern nicht gefunden. Wir können sagen, dafs das höhere Stilgefühl der Aegypter diese vor ähnlichen Ausschreitungen bewahrt habe, wogegen die realistischer angelegten Assyrer sich in der Darstellung der Aufsenwelt durch keine architektonischen oder plastischen Stilgesetze gebunden erachteten [37]). Doch kommt es uns hier zunächst mehr auf die Thatsache selbst, als auf deren Begründung an, und in dieser Beziehung werden wir nicht läugnen können, dafs die assyrische Kunst, mögen wir es ästhetisch billigen oder nicht, in der Darstellung landschaftlich zusammenhängender Szenen sehr bedeutend über die ägyptische Kunst hinausgegangen ist. Sobald freilich die assyrische Kunst gröfsere Zusammenhänge des landschaftlichen Hintergrundes darstellen will, zeigt auch sie sich noch von einer sehr unbeholfenen Seite und oft verdirbt sie geradezu in dieser ihrer zweiten Epoche, von der wir reden, die Klarheit der durch Figuren und Thiere ausgedrückten Handlung durch das Uebergewicht des nichts weniger als stilvoll angeordneten landschaftlichen Hintergrundes, dessen Einzelheiten der Beschauer doch oft erst zusammensuchen und im Geiste perspektivisch ordnen mufs, um ein anschauliches Landschaftsbild zu erhalten. Jedoch finden wir einige zusammenhängende landschaftliche Kompositionen, die so wohl geordnet erscheinen, dafs wir sie noch besonders hervorheben müssen, wobei wir von der figürlichen Darstellung, deren Hintergrund sie bilden, ganz absehen wollen.

[32]) LAYARD a. a. O. pl. 26, 32, 35, 42. In einigen Beispielen dieser Art, am Flufs oder Kanalufer, ist übrigens augenscheinlich wirklich eine steife Allee dargestellt.
[33]) A. a. O. pl. 45 u. 46.
[34]) A. a. O. pl. 14 u. 15.
[35]) A. a. O. 20, 22, 23.
[36]) A. a. O. pl. 17, 40, 42.
[37]) KUGLERS Formel: »in der ägyptischen Kunst ist mehr Stilgefühl, in der assyrischen mehr Lebensgefühl« (Handbuch d. K. 5. Aufl. S. 66) ist oft wiederholt worden. Sehr weit aber geht OPPERT, wenn er die Assyrer geradezu als »die Holländer des Alterthums« bezeichnet. (Grundzüge S. 14.)

Hierher gehören aus Khorsabad die Belagerungsszene einer Bergfestung [38], die von der Seeseite angegriffene Stadt am Meeresufer [39], das Heiligthum am Flussufer und am Fusse eines bewaldeten und von Vögeln belebten Berges, auf dessen Gipfel ein Denkmal steht [40], ein besonders anmuthiges landschaftliches Ganzes, welches unsere Tafel III wiederholt, und das weniger gut komponirte, aber romantisch gedachte Bild einer Berggegend mit Bäumen, Häusern und dem von dem isolirten Berge sich herabstürzenden Strome [41]. Aus Koyundschik aber, dem Hauptort für landschaftliche Hintergründe, sind, ausser vielen der schon genannten Tafeln, besonders hervorzuheben die eine Szene aus dem Stiertransport, wo das Dorf mit seinen Kuppeldächern am Abhang des bewaldeten Berges und in der Nähe des Baches sich ganz malerisch gruppirt [42], vor allen Dingen aber die Plünderungsszene einer am fischreichen Strome unter hohen, von Vögeln durchschwirrten Bäumen auf waldiger, schroffer Berghöhe gelegenen Stadt [43]. Hier muss besonders die Art und Weise hervorgehoben werden, wie der Fluss hinter dem am diesseitigen Ufer gelegenen Berge, auf dem die Festung liegt, ganz richtig verschwindet, um rechts und links von dem Berge, wo die diesseitigen Ufer flach sind, voll zum Vorschein zu kommen. Es ist dies vielleicht das schwierigste landschaftliche Motiv, welches die assyrische Kunst einigermassen richtig dargestellt hat. — Alles dieses bezieht sich, wohlverstanden, nur auf die zweite Epoche assyrischer Kunst.

Die höchste Vollendung erreichte nach RAWLINSON [44] die assyrische Kunst in ihrer **dritten**, von 667—640 v. Chr. gerechneten Periode [45]. Als erstes Kennzeichen dieser Periode führt der englische Forscher, neben der wundervollen Freiheit, Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit der Thierformen, den weniger konventionellen Typus der dargestellten Bäume und Pflanzen an. Doch werden diese im Ganzen als viel seltener, denn in der vorigen Epoche bezeichnet. Die Künstler sind zu den einfacheren Hintergründen der ersten Periode zurückgekehrt, besonders in den Jagdszenen, denen die landschaftliche Beigabe jetzt oft ganz fehlt [46]. In Prozessionen und Kriegsstücken fehlt die Landschaft nicht, doch ist sie sparsam verwendet, dafür aber in um so schöneren Formen. »Dann und wann jedoch«, fährt RAWLINSON fort [47], »ist die Landschaft in solchen Szenen zum Gegenstande besonderer Sorgfalt geworden: sie wird zur Hauptsache und die menschlichen Figuren werden zur Nebensache, und gerade auf diesem Gebiete ist der Fortschritt in der Kunst besonders auffallend. Auf einer Reihe der Platten scheint ein Garten dargestellt zu sein. An Bäumen, die entweder Tannen oder Zypressen sein

[38] BOTTA et FLANDIN a. a. O. II. pl. 61.
[39] A. a. O. pl. 32—35.
[40] A. a. O. pl. 114.
[41] A. a. O. pl. 78.
[42] LAYARD, Second series, pl. 17.
[43] LAYARD, a. a. O. pl. 40.
[44] A. a. O. I. p. 438 ff.
[45] Die hierhergehörigen Werke vom Nordpalast zu Koyundschik sind zum Theil nur in Gestalt von nicht allgemein zugänglichen Handzeichnungen nach Europa gekommen. Man sehe RAWLINSON I. p. 438. Viele der schönsten und reichsten Platten sind noch unpublizirt.
[46] Vgl. auch LÜBKE's auf eigene Anschauung gegründeten Bemerkungen in seiner Gesch. der Plastik. 2. Aufl. 1871. S. 43 unten.
[47] A. a. O. I. S. 140. Siehe die Abbildungen auf dieser und auf der vor. Seite.

können, werden Weinstöcke gezogen, welche ihren Stengel elegant um sie herumschlagen und an beiden Seiten ihre mit Früchten beladenen Zweige herabhängen lassen. Blätter, Aeste und Ranken sind ebenso wahr wie fein ausgeführt gezeichnet, und es wurde auf diese Weise eine höchst angenehme und anmuthige Wirkung erzielt. Unregelmäfsig unter den Bäumen zerstreut aber kommen Liliengruppen vor, einige in Knospen, andere in voller Blüthe, alle natürlich, anmuthig und geistreich.« Ich konnte hier, wo mir die Mittel fehlen, selbst zu vergleichen, nicht mehr thun, als RAWLINSON's Ausführung übersetzen. Einer idyllischen Scene, die in diese Reihe zu gehören scheint, gedenkt auch LÜBKE[48]: »Cedern und Palmen, durch üppige Weinranken verbunden, bilden eine schattige Laube über der Gruppe (des auf prächtigem Lager ruhenden Königs und der ihm gegenübersitzenden Königin), und selbst die Bäume sind mit Vögeln belebt, deren einer auf eine benachbarte Heuschrecke lauert, um ihr dasselbe Schicksal zu bereiten, das eben dicht daneben ein andres dieser Thierchen durch einen zweiten Vogel erfährt. Dafs endlich von einem Baumzweige ein abgehauenes Menschenhaupt herabhängt, kann die Gemüthlichkeit des orientalischen Herrschers nicht stören, eher erhöhen.« Eine grofse Garten- und Fischteich-Scene ist bei RAWLINSON I p. 288 (vgl. II S. 147) abgebildet. Endlich gehört hierher die grofsartige Löwenjagd in einem Flusse, welche bei RAWLINSON I p. 447 und bei PLACE, Ninive et l'Assyrie, pl. 50 bis Nr. 3 abgebildet ist.

Das zuletzt genannte Werk enthält überhaupt noch eine Reihe landschaftlich interessanter assyrischer Reliefplatten[49], sowie einige Fragmente bemalter Ziegel, auf denen ein Fruchtbaum in blauem Grunde mit grünen Blättern und Stamm und Früchten von goldgelber Farbe dargestellt ist[50].

Wie dagegen die Bemalung des Reliefs gewesen, ist für unsere Frage natürlich von hervorragender Wichtigkeit. Die Ansichten der Forscher aber gehen in diesem Punkte auseinander. Die Einen[51] wollen nur eine theilweise und mäfsige Polychromie zugestehen, die Anderen[52] nehmen eine durchgängige Bemalung in lebhaften Farben an. Gewifs ist, dafs nicht unbedeutende Farbenreste an den Darstellungen der Reliefplatten gefunden sind und dafs solche Farbenspuren sich auch an dem Beiwerk, auch an dem landschaftlichen Hintergrunde befunden haben. Auf einigen der im Werke von BOTTA und FLANDIN abgebildeten Tafeln sind die Stämme von einigen und die Früchte von anderen Bäumen roth, die Blätter oder die Nadeln blau gemalt gewesen[53], an den Flammen der brennenden Städte haben sich häufig rothe Farbenreste gefunden[54]. Dagegen fehlt die rothe Farbe nach OPPERT[55] den emaillirten Ziegeln Babylons fast gänzlich. — Um ein selbständiges Urtheil in dieser Frage zu haben, müsste man die Originalplatten an Ort und Stelle genau untersucht haben, und selbst eine solche Untersuchung würde heute schwerlich noch zu einem endgültigen Resultate führen können. Doch sicher

[48]) Gesch. der Plastik. 2. Aufl., S. 45.

[49]) Pl. 43, 50, 51, 3, 52bis, 1, 56. 1, 61.

[50]) Pl. 31.

[51]) OPPERT, Grundzüge. S. 17. RAWLINSON I p. 450. Ihnen folgt z. B. REBER, Kunstgesch. des Alterthums S. 92 und SCHNAASE, Gesch. d. bild. K. I S. 182.

[52]) LAYARD, Monuments of Nineveh (erste Reihe), description of the plates p. 1. FERGUSSON, Nineveh and Persepolis p. 267 u. 353. SEMPER, Stil I S. 359 ff.

[53]) Tome II pl. 110, 113, 114. Vgl. RAWLINSON I p. 451—452.

[54]) BOTTA et FLANDIN I pl. 61.

[55]) Grundzüge der ass. Kunst. S. 24.

nen mir schon die Farbenreste an den landschaftlichen Hintergründen für eine durchgängige Bemalung zu sprechen, und ich gestehe, dass ich mich daher der besonders von SEMPER (siehe Anm. 52) begründeten Ansicht zuneige. Jedoch versteht sich von selbst und es geht aus den gefundenen Farbenresten hervor, dass der polychrome Schmuck der landschaftlichen Hintergründe ebenso konventionell gewesen ist, wie die plastische Umrissgebung. Die Farbenskala der assyrischen Denkmäler scheint eine viel beschränktere gewesen zu sein, als die der ägyptischen, und von einem die Natur treu nachahmenden Kolorite kann daher hier auch nicht im Allerentferntesten die Rede sein.

Die landschaftlichen Hintergründe der assyrischen Kunst zeugen von einer lebhaften Beobachtung der äusseren Natur, von einer scharfen Auffassung der landschaftlichen Gruppirung und von einer Kunstrichtung, die sehr geneigt war, das Beobachtete und Aufgefasste zu reproduziren; aber sie zeugen, auch bei aller gelegentlich gelobter Feinheit der Ausführung im Einzelnen, doch für ein mangelhaftes Stilgefühl in Bezug auf die Grenzen des im Relief Darstellbaren der Landschaft, für eine schablonenhafte Erstarrung in der Wiederholung auch vieler einzelnen Typen und für ein in Beziehung aufs Ganze bei vielem guten Willen doch noch in den Windeln der Kindheit liegendes Darstellungsvermögen. Von einer geistigen Auffassung der Landschaft finden sich doch wohl, trotz der gerühmten idyllischen Szenen aus der dritten Epoche assyrischer Kunst, keine Spuren. Eine selbständige Landschaftsmalerei, die höheren Anforderungen genügt hätte, scheint hier kaum im Keime verborgen gewesen zu sein.[56])

Von den semitischen Völkern Westasiens können wir nicht scheiden, ohne kurz desjenigen Volkes zu gedenken, welches zuletzt zwar nur einen Bestandtheil der grossen westlichen asiatischen Reiche bildete, welches aber doch eine hohe Eigenartigkeit der Weltanschauung in allen Phasen seiner Unterdrückung und zum Theil in seiner gegenwärtigen Zerstreuung über die ganze Erde bis auf den heutigen Tag sich bewahrt hat, ohne der Juden zu gedenken, deren Kultur doch in weit intensiverer Weise in die heutige Weltkultur hereinragt, als die aller übrigen westasiatischen Völker zusammengenommen. Doch müssen wir uns fast damit begnügen, die Abwesenheit einer landschaftlichen Naturmalerei zu konstatiren. Dass ein Volk, welches überhaupt kaum eine bildende Kunst besessen, auch keine Landschaftsmalerei besessen hat, versteht sich freilich von selbst. Aber auch in der hoch ausgebildeten und in reicher Fülle bis auf den heutigen Tag erhaltenen Poesie der Juden spricht sich ein eigentlich landschaftliches Naturgefühl im

[56]) Ehe wir die assyrische Kunst verlassen, müssen wir die Bemerkung einschalten, dass sich, neben den realistisch gemeisselten Pflanzenformen der landschaftlichen Hintergründe, doch als eigentliche architektonische Ornamente sehr streng stilisirte Pflanzenformen finden, besonders Palmetten, Rosetten und Lotos-Blüthen und Knospen, ihrer einheimischen Flanze entnommene Formen. Hierbei ist dann auch des bei den gestellten Kulturhandlungen sehr oft vorkommenden s. g. heiligen Baumes zu gedenken, der, von symbolischer Bedeutung, in seiner vielfach verschlungenen Gestalt ein streng stilisirtes Gepräge trägt. Ueber die Ornamente vgl. bes. RAWLINSON I S. 412—418, SEMPER, Stil I S. 385 u. SCHNAASE a. a. O. S. 174; über den s. g. heiligen Baum: SEMPER, a. a. O. S. 383 u. S. 78, BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, S. 527 unten.

Sinne der Landschaftsmalerei nicht aus [57]). Man missverstehe mich nicht. Wohl weht ein mächtiges Naturgefühl durch alle hebräischen Dichtungen, aber dieses Naturgefühl ist nur zu erhaben, zu weit, zu sehr auf's große Ganze des Kosmos gerichtet, um jemals ein klares landschaftliches Bild im Geiste des Dichters aufkommen zu lassen. Von Bergspitze zu Bergspitze trägt die jüdische Phantasie ihren Dichter, sie trägt ihn auf Flügeln der Morgenröthe bis ans äußerste Meer, sie läßt ihn im Sturm und Gewitter den Odem Jehovahs spüren; sie geht nach dieser Richtung noch weiter über das Ziel der landschaftlich abgerundeten Naturanschauung hinaus, als selbst die vielleicht innigere, aber nach anderen Seiten ausschweifendere Naturphantasie der Inder. Zu einer selbständigen Wiedergabe der Landschaft in der bildenden Kunst ist die jüdische Anschauung so wenig geeignet, wie die indische, ja, bei dem auch sonst den Juden mangelnden bildenden Vermögen noch weniger geeignet [58]). Bei allen Unterschieden könnte man vielleicht sagen, dass sich die Juden in Bezug auf die Naturanschauung zu den Assyrern in Westasien etwa verhalten, wie die Inder zu den Chinesen in den östlicheren Theilen dieses Welttheils. Nur waren die Inder zu sehr mit der Natur verwachsen, um sich von ihr emanzipiren und sie sich dadurch wieder objektiviren zu können, wogegen die Juden mit ihrem reinen Monotheismus sich zu sehr über die Natur erhoben, in allen Naturerscheinungen zu sehr nur den Ausfluss der über ihr schwebenden göttlichen Allmacht sahen, um sie in den Rahmen eines abgeschlossenen Landschaftsbildes zu zwängen.

- -

Das Erbe der großen semitischen Reiche Westasiens traten unter Kyros die Perser an. Die landschaftliche Natur ihrer Heimath mit ihren weiten, sonnigen Hochebenen, ihren schroff ansteigenden Schneegebirgen, ihren bedeutenden, aber mehr in vertikaler als in horizontaler Richtung sich bemerkbar machenden klimatischen Unterschieden, ihrem glühenden Sommer, ihrem blüthenduftenden Frühling, ihrem eiskalten Winter war an sich wohl geeignet, einer künstlerischen Naturanschauung Nahrung zu geben. Aber es scheint, dass die Phantasie der Perser zunächst durch die meteorologische Seite dieser Naturerscheinungen frappirt wurde, vor allen Dingen an den Himmelserscheinungen haften blieb and, da der schroffe Gegensatz ihrer kalten und warmen, ihrer dunklen und hellen Jahreszeit sie mächtig ergriff, in erster Linie den Unterschied von Licht und Finsterniss, den sie mit dem Unterschied von Reinem und Unreinem, von Gutem und Bösem identifizirt wurde, innerlich verarbeitete; es war eine Richtung der Phantasie, welche der religiösen Seite der Naturanschauung weit mehr Nahrung geben musste, als der künstlerischen. Unsere Mittel, uns die künstlerische Naturauffassung der alten Perser zu vergegenwärtigen, sind übrigens sehr dürftig. Von den beiden Künsten, in denen ein landschaftlicher Sinn am leichtesten sich

[57]) Vgl. Woermann, Ueber den landschaftl. Natursinn etc. S. 6.

[58]) Die jüdische Poesie ist so oft besprochen worden, ja sogar auf unseren Gesichtspunkt hin von Naturforschern und Kunstforschern so eingehend untersucht worden, dass ich hier nicht nochmals auf sie einzugehen brauche. Es genüge daher auf die im Sinne unserer Untersuchung geschriebenen Ausführungen Anderer zu verweisen, wie die von A. v. Humboldt im Kosmos II (1860) S. 45—49, von Laprade im Sentiment de la nature S. 140—165, von Schnaase, a. a. O. S. 234—240, und von M. Carriere in seinem Werke, »Die Kunst im Zusammenhang der Kulturgeschichte« 1863 I S. 290 ff.

wiederspiegelt, von der Poesie und der Malerei der alten Perser haben sich kaum Spuren erhalten, und auch die erhaltenen Reliefs sind im Vergleich zu den assyrischen gering an Anzahl und von untergeordneter Bedeutung.

Von der altpersischen Literatur ist die Zend-Avesta, das Gesetzbuch Zoroasters, auf uns gekommen. Aber für Poesie wird Niemand das Buch ausgeben wollen: es ist die Religion, die sich in ihm spiegelt, es ist die religiöse Naturanschauung der alten Perser, in die wir durch dasselbe einen Einblick erhalten. Zu Naturbeschreibungen eignet in der That der erhaltene Theil der Zend-Avesta sich vielleicht weniger, als einige ihrer verlorenen Bücher es gethan haben würden[59]). Nicht dafs Wolken, Bäume, Gewässer, Erde u. f. w. in der Avesta nicht genannt würden, aber, wo sie erwähnt werden, geschieht das in der Regel ohne die Absicht, sie als solche zu schildern oder ohne ihnen irgend eine unmittelbare künstlerische Beziehung zu geben. Oft geschieht es nur, um das Lokal kurz und ganz allgemein anzudeuten, oder der praktischen Zwecke wegen, die auf Erden an diesen Dingen verfolgt werden sollen, oder, um die Vorschriften des Kultus zu bezeichnen[60]). Der Kultus und damit das religiöse Element bringen, wie sie das ganze Werk beherrschen, auch Naturgegenstände am öftesten zur Anschauung, in der Regel als fromme Anrufe zu Kultuszwecken, als Gebete oder als Ausdrücke der Verehrung. In dieser Weise kommt in erster Reihe der Preis und der Anruf der Sonne, des Lichtes, des Glanzes, des glänzenden Himmels oft vor, dann auch der Anruf der Morgenröthe, der »anfangslosen Lichter«, des Neumonds und Vollmonds, endlich des reinen Wassers, dessen Preis oft rührend zum Ausdruck kommt, der reinen Bäume und Gewächse, aller Berge, die mit reinem Glanze versehen sind und alle reinen Orte und Landstriche überhaupt[61]). Uebrigens werden auch Naturvergleiche nicht ganz vermieden, wenngleich sich selten Gelegenheit bietet, sie anzuwenden. So heifst es, VENDIDAD VIII, 95: »Das heilige Gesetz nimmt alle schlechten Gedanken, Worte und Handlungen eines reinen Mannes hinweg, wie der starke schnelle Wind den Himmel von der rechten Seite her reinigt.« Und YAÇNA IX, 101, heifst es vom Geiste der kuppelnden Buhlerin, er gehe vorwärts »wie eine Wolke, die vom Winde getrieben wird«. Die Naturanschauung der Avesta ist im Allgemeinen durchaus religiös. So rein und rührend sie sich daher ausspricht, von einem künstlerischen Anfluge hat sie keine Spuren und beweist Nichts für eine künstlerisch-landschaftliche Naturauffassung der Perser, wie wir sie suchen. Auch im Schah-Nameh Firdusis übrigens, welches ja wenigstens dem Inhalte nach die alte Zeit in episch-poetischer Form wiedergiebt, spielen Naturbilder keine bedeutende Rolle[62]).

Von den bildenden Künsten der Perser, von ihrer Plastik und Malerei, ist nur sehr wenig auf uns gekommen. Wir werden uns auch hier fast ausschliefslich an die erhaltenen Reliefs halten müssen. Es fällt sofort auf, dafs sich landschaftliche Hintergründe in der Weise derer von Koyundschik

[59]) Ich citire die Zend-Avesta nach SPIEGELS Uebersetzung. Leipzig 1852—63.

[60]) VENDIDAD I, 9. 10. II, 54. 55. III, 13. 14. XXI, 3. 12, 13, 14. 31.

[61]) VENDIDAD XIX, 114—119, VISPERED VIII, 20; XXII, 8. YAÇNA II, 49. 59. VII, 59. VI. IX, 101. X, 1—10. KHORDA AVESTA VII, 2 und die Gebete LIX. LX u. LXI. Ueber den Baumkultus bei den Persern vgl. BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, S. 508 ff.

[62]) Das Nähere über die Naturanschauung dieser mittelalterl. Dichtung bei LAPRADE, Le sentiment de la nature avant le Christianisme, p. 182 u. 184—216.

auf keinem einzigen von ihnen befinden. Wie ihnen das energiſche Leben der aſſyriſchen Nachbarkunſt, an die ſie ſich doch anſchlieſsen, fehlt, ſo fehlt ihnen auch die realiſtiſch gemeinte Wiedergabe der unbelebten Natur. Nur in einigen der Prozeſſionen an den Treppenrampen der Palaſtfronten von Perſepolis ſind Bäume dargeſtellt. Zypreſſen und Palmen, die, gleichſam als Lückenbüſser, ebenſo ſteif und willenlos, wie die Figuren, mit in Reihe und Glied zu marſchiren ſcheinen, oder in leer gebliebenen Winkeln zur Ausfüllung des Raumes, vielleicht auch mit ſymboliſcher Bedeutung, dienen. Die Zypreſſen ſind im Umriſs ganz roh angedeutet, doch, wie ſich in den dargeſtellten Kleidern der Perſer (als entſchiedener Fortſchritt in helleniſirendem Sinne gegenüber den aſſyriſchen Bildwerken) ſchon der Faltenwurf geltend macht, ſo ſind hier im Inneren der roh umriſſenen Zypreſſenform die Zweige und Früchte mit nicht unbedeutendem Lebensgefühl angegeben. Die Palmen dagegen ſind ganz unrealiſtiſch gebildet; die eigenthümliche Form des Stammes iſt in übertriebener Weiſe charakteriſirt, die Krone aber geradezu als Palmettenornament ſtiliſirt. Wenn es möglich wäre, an dem Urſprunge dieſes Ornamentes zu zweifeln, die dargeſtellten Palmen von Perſepolis würden es über allen Zweifel erheben, daſs dieſe architektoniſche Verzierung in der That nur die ſtiliſirte Palmenkrone iſt [63]. Es muſs dieſe Stiliſirung doch in der Abſicht des Künſtlers gelegen haben, er muſs ſie, wie die Roſetten in den Trennungsſtreifen der verſchiedenen Figurenreihen, in dieſer Geſtalt für eine paſſendere Verzierung an der architektoniſchen Front gehalten haben, als natürlich gebildete Pflanzenformen. Denn daſs auch die Perſer natürlichere Palmen zu bilden vermochten, beweiſt z. B. die Palme vom Palmenhain, in dem die Löwenjagd des Dareios Hyſtaspis auf einem dieſem gehörigen Siegelzylinder ſtattfindet [64]. Ob übrigens auch ſymboliſch religiöſe Vorſtellungen bei jener Stiliſirung mitgewirkt haben, wie bei dem »heiligen Baume« der Aſſyrer, wage ich nicht zu entſcheiden.

Hiermit iſt ſchon erſchöpft, was ſich über landſchaftliche Andeutungen in der alten perſiſchen Kunſt ſagen läſst. Die an ſolchen (und viel freier gebildeten) bedeutend reicheren Darſtellungen der Eberjagd mit Elephanten und der Hirſchjagd in Tak-i-Boſtan [65] gehören dem Saſſanidenreiche an und ſind viel zu eklatante Beiſpiele der Einwirkung griechiſch-römiſcher Kunſt auf das ſpätere Perſien, als daſs ſie in dieſem Zuſammenhange auch nur beſchrieben werden dürften.

Mit jenem dürftigen Material über das Naturgefühl der alten Perſer abzuurtheilen zu wollen, wäre jedoch mehr als gewagt. Griechiſche und römiſche Schriftſteller gedenken der groſsartigen Parks, der mit perſiſchem Ausdruck *παράδεισοι* genannten Thier- und Baumgärten der perſiſchen Könige [66], der Gartenanlagen, welche Gebäude, wie das Grabmal des Kyros, umgaben und der prächtigen, mit der landſchaftlichen Natur zu einem maleriſchen Ganzen verwachſenen, teraſſenförmig die Bergabhänge hinangebauten Anlagen der Paläſte und Städte. Wenigſtens nach dieſer Seite hin ſcheinen die alten Perſer alſo mit einem lebhaften Geſchmacke für die Schönheiten der land-

[63] Flandin et Coste, Voyage en Perse. Perse ancienne. Planches II, 91, 96, 102, 103, 110, III, 136.
[64] Rawlinson IV, p. 322.
[65] Flandin et Coste, Voyage en Perse, I, pl. 10 u. 12.
[66] Vgl. die Zitate bei W. Helbig, Unterſuchungen über die camp. Wandmalerei, S. 278 ff.

ſchaftlichen Natur, die ihr Land in ſchroffen Gegenſätzen in groſser Fülle bot, begabt geweſen zu ſein. Wenn wir ferner erfahren, daſs jene mediſche Prinzeſſin ſich in Babylon ſo nach den Bergen ihrer Heimath ſehnte, daſs ihr Gemahl gezwungen war, ihr am Euphratufer das Wunder der hangenden Gärten zu bauen, — wenn wir hören, daſs Dareios auf ſeinem Griechenzuge einen chalkedoniſchen Berg beſtieg und die Ausſicht über den Bosporos betrachtete [67]), oder wenn wir von der ſtarken Liebe des Xerxes zu einer ſchönen Platane in Lydien leſen, der er einen eigenen Wächter zurückließs [68]), ſo müſſen wir geradezu eher ein beſonders inniges, als ein ſchwaches Naturgefühl dieſer Völker annehmen. Die Einfachheit ihres Gottesdienſtes, der ſich faſt nur auf das reine Feuer [69]) und das reine Waſſer bezog, und die religiöſe Anſchauung, die eine Vorliebe für eine allgemeine geſtaltenloſe Fülle von Glanz und leuchtender Pracht hervorrief, lieſsen, wie ſie den Künſten überhaupt ungünſtig waren, am wenigſten abgeſchloſſene und charakteriſtiſche Landſchaftsbilder zur Darſtellung kommen. Solche ſetzen ein gleich liebevolles Eingehen auf alle Naturerſcheinungen voraus. Wo daher Gutes und Böſes, Reines und Unreines, Licht und Finſterniſs in der Natur als in ſtetem Kampfe gedacht werden, da darf der Künſtler Beides nicht zu einem einheitlichen Bilde vermiſchen, und nur den Erſcheinungen, die als hell, gut und rein gelten, darf der Menſch ſeine Liebe widmen.

—

SCHLUSSBEMERKUNGEN.

Eine Zuſammenfaſſung der in den einzelnen Kapiteln dieſes Abſchnittes gewonnenen Reſultate zu einem gemeinſamen Bilde der Stellung der Landſchaft im Kunſtleben der orientaliſchen Völker iſt bei dem geringen inneren Zuſammenhange dieſer Ergebniſſe unter einander nicht wohl möglich. Ihre kurze und überſichtliche Nebeneinanderſtellung wird aber doch vielleicht zu Parallelen führen, die wir nicht übergehen dürfen. Nur auf China und Japan, die ſich ihrer ganz iſolirten Stellung wegen kaum zu einem derartigen Vergleiche mit den übrigen Ländern des Orients eignen, will ich nicht zurückkommen.

Eine tiefe poetiſche Naturanſchauung, eine wirkliche Begeiſterung für die Schönheiten der Landſchaft, fanden wir bei zwei Völkern, die doch dem Raume und dem Stamme nach ſonſt nichts miteinander gemein haben: bei den Indern nämlich und bei den Juden. Bei beiden Völkern aber ſchoſs dieſes im Einzelnen doch weſentlich unterſchiedene Naturgefühl über das Ziel einer für die bildenden Künſte verwerthbaren landſchaftlichen Naturanſchauung hinaus. Maſslos und phantaſtiſch, ſchweifte es bei den Juden zu ſehr ins Weite, ging es bei den Indern zugleich zu ſehr auf Einzelnheiten ein, die ſich zu einem verwirrten Ganzen vereinigten, als daſs es zu einer Landſchaftsmalerei hätte führen können. Jedoch ſpiegelt bei den

[67]) Herodot IV. 85.

[68]) Herodot VII. 31. Das moraliſch ſinnliche Element in dieſer Neigung werden die ſpäteren griechiſchen Schriftſteller wohl hinzugedichtet haben.

[69]) Das Feuer findet ſich auf den perſiſchen Monumenten auch oft genug abgebildet, z. B. Flandin et Coste a. a. O. IV. pl. 172—178.

Indern immerhin eine Art ihrer Architektur in einer höchst wunderbaren Weise die Naturanschauung wieder.

Dieses letztere aber ist nicht nur bei den Indern, es ist auch bei den mesopotamischen Völkern, und es ist vor allen Dingen auch bei den alten Aegyptern der Fall. Bei allen drei Völkergruppen oder Völkern ist es die Architektur, wie sie freilich die bildende Kunst überhaupt beherrscht, welche die landschaftlichen Eindrücke in gewisser Weise wiederspiegelt, bei allen drei Völkern können wir daher, wenn wir das Wort nicht scheuen, vielleicht von einer Landschaftsarchitektur reden, nur bei jedem von ihnen in einem ganz verschiedenen Sinne. Bei den *Aegyptern*, welche einen hervorragenden architektonischen Sinn hatten, tritt die *Architektur* sofort *als solche* in die landschaftliche Umgebung hinein und entlehnt nicht zwar ihre mathematische Strenge und Regelmässigkeit, wohl aber ihre Formensprache (mehr noch im Einzelnen, als im Ganzen) durchaus der Landschaft, in welcher sie entstanden ist und mit welcher sie zu einem anziehenden Ganzen sich vereinigt. Bei den *Indern* dagegen, welche kaum einen architektonischen Sinn hatten, ist es die *Landschaft als solche*, welche wenigstens die Grottenarchitektur in sich aufnimmt und daher, indem sie dieselbe von eigentlich architektonischen Gesetzen emanzipirt, sie landschaftlichen Kompositionsgesetzen unterordnet, die freilich den Namen von Gesetzen überhaupt nicht mehr verdienen, sondern der schrankenlosesten Willkür der Formenbildung Thür und Thor öffnen. Bei den *mesopotamischen* und *westasiatischen* Völkern endlich kann man von einer Landschaftsarchitektur vielleicht insofern reden, als sie die Landschaftsgärtnerei als solche mit der Architektur verbinden. Die hängenden Gärten zu Babylon sind das treffendste Beispiel dieser Art. Aber auch die grossartigen Terassenanlagen der persischen Könige liessen sich in ähnlichem Sinne deuten.

Die Architektur beherrscht, wie gesagt, in dieser alten Zeit orientalischer Kultur überhaupt die Künste. Es ist daher natürlich, dass in ihr, wie sie die meisten Seiten des Kulturlebens dieser Völker am charakteristischsten wiederspiegelt, auch die landschaftliche Naturanschauung am ehesten zum Ausdruck kommt. Plastik und Malerei treten fast nur in Abhängigkeit von der Architektur, als integrirende Bestandtheile derselben auf. Doch schliessen auch diese Künste hier, so wenig sie als Ganze irgendwie eine landschaftliche Bedeutung haben, im Einzelnen eine gelegentliche Darstellung, d. h. *Mitdarstellung* landschaftlicher Gegenstände keineswegs aus. In dieser Beziehung müssen wir nur die Inder, deren architektonische Skulpturen den Pflanzendarstellungen überhaupt abhold waren, wenngleich sie in kleineren Gemälden landschaftliche Hintergründe sicher nicht ausgeschlossen haben, ausscheiden und die Parallele auf die ägyptische und die westasiatische, besonders die assyrische Kunst beschränken.

Beide, sowohl die ägyptische, wie die assyrische Kunst, stellen in ihren Wandreliefen (von denen in dieser Beziehung die ägyptischen Wandmalereien nicht zu sondern sind) *gelegentlich*, d. h., wo zur Verdeutlichung der Handlung oder der Situation die Lokalandeutung wünschenswerth erscheint, die landschaftlichen Gegenstände in ziemlicher Ausführlichkeit mit dar, die Assyrer besonders in der zweiten Periode ihrer Kunst. Beide befleissigen sich dabei in den Grenzen ihres technischen Könnens einer gewissen Naturtreue, die von einer Idealisirung im künstlerischen Sinn weit entfernt ist, beide aber kommen in kanonischer oder konventioneller Erstarrung daher, so wenig wie bei ihren Figurendarstellungen, über einen gewissen Schematismus hinaus.

Dieser Schematismus aber äufsert fich in den landfchaftlichen Darftellungen der Aegypter und der Affyrer in verfchiedener Weife. Bei den Aegyptern ift befonders die Gefammtkompofition in ihrer eigenthümlichen Verbindung von Grundrifs- und Aufrifsdarftellung, bei der die einzelnen Bäume, wenn der Raum es erheifcht, ungenirt auf den Kopf geftellt werden, an ein konventionelles Schema gebunden. Im Einzelnen dagegen, mit Ausnahme etwa des ftets fchematifchen Waffers, ftellen die Aegypter die landfchaftlichen Gegenftände oft mit grofser Wahrheit und Lebendigkeit dar. Bei den Affyrern dagegen ift es befonders die Darftellung der einzelnen Gegenftände, mit Ausnahme mancher Thierdarftellungen ihrer letzten Epoche, welche konventionell beftimmt erfcheint. Die Berge werden ftets durch Schuppenzeichnung dargeftellt, die Bäume werden in ganz beftimmter, wenn auch wohl erkennbarer Weife von einander unterfchieden, das Waffer, wenngleich natürlicher, als das ägyptifche, wird das eine Mal fo dargeftellt wie das andere. Dagegen laffen die Affyrer in der Gefammtkompofition des landfchaftlichen Hintergrundes eine gröfsere Freiheit walten. Mitunter, aber doch felten, fcheint hier ägyptifirt zu werden. In der Regel wird das perfpektivifche Hintereinander (freilich unvollkommen genug) durch ein entfchiedenes und rückfichtslofes, aber doch durch eine Fortfetzung des landfchaftlichen Grundes zufammenhängendes Nebeneinander ausgedrückt, fo dafs hier und da eine Art Vogelperfpektive zum Vorfchein kommt. Die Folge diefes Unterfchiedes der affyrifchen von den ägyptifchen Landfchaftsdarftellungen ift, dafs die Affyrer überhaupt öfter und in gröfserem Mafsftabe als die Aegypter einen zufammenhängenden und ausgedehnten landfchaftlichen Hintergrund hinter ihren Figurendarftellungen ausbreiten, wogegen die Aegypter die einzelnen landfchaftlichen Zuthaten nicht nur in viel gröfserer Lebendigkeit, fondern auch in viel reichhaltigerer Mannichfaltigkeit darzuftellen wiffen. Schon die unvergleichlich gröfsere Verfchiedenheit und Reichhaltigkeit der auf erhaltenen ägyptifchen Wänden dargeftellten figürlichen Gegenftände bringt natürlich diefe viel gröfsere Mannichfaltigkeit auch der landfchaftlichen Zuthaten hervor. Selbftändige Landfchaftsgemälde aber haben weder die Affyrer noch die Aegypter dargeftellt. Die Darftellungen des Landbaues und Gartenbaues auf ägyptifchen Monumenten, fowie einige idyllifche Szenen der letzten Epoche affyrifcher Kunft, grenzten hier und da vielleicht an folche felbftändigere Landfchaftsbilder, aber bei näherer Betrachtung ift es doch auch in diefen Fällen ftets die menfchliche Thätigkeit oder der Reichthum und das Wohlleben des Königs, auf deren Veranfchaulichung es dem Künftler ankam.

Von einer eigentlich malerifchen Kunft- und Naturanfchauung hatten alle Völker des Orients noch keinen Begriff. Eine landfchaftliche Kunft fetzt aber eine folche Erkenntnifs des eigentlich malerifchen Darftellungsprinzips voraus. Es ift daher kein Wunder, dafs im alten Orient (von den ftörrten oftafiatifchen Völkern bis zu einem gewiffen Grade abgefehen) von einer eigentlichen Landfchaftsmalerei, trotz mancher intereffanter Erfcheinungen auf angrenzenden Gebieten, nicht geredet werden darf.

———

II.

DIE LANDSCHAFT
IN DER GRIECHISCHEN KUNST
vor
ALEXANDER DEM GROSSEN.



ERSTES KAPITEL.

Die griechische Landschaft und die nationale Naturanschauung der Hellenen.

Der Nordländer, welcher, von der blauen Adria getragen, in Corfu landet, wird hier auf der grünumlaubten, buchtenreichen, von hohen Bergſpitzen überragten Inſel, der alten Korkyra kriegeriſchen Angedenkens, zum erſten Male die griechiſche Sprache vernehmen und einer griechiſchen Landſchaft gegenüberſtehen. Er wird von dort entweder den herrlichen langgeſtreckten Golf von Korinth hinauf ſeinem Ziele, der attiſchen Hauptſtadt, entgegenſteuern, oder das von den himmelanſtrebenden Gipfeln des Taygetos beherrſchte Vorgebirge Tainaron, die der Aphrodite geheiligte Inſel Kythera und das Kap Malea umſchiffen und an den tiefeinſchneidenden meſſeniſchen und lakoniſchen Golfen vorüberſegeln, um über das ägäiſche Meer den Hafen des Peiraieus zu erreichen. Dann wird er von der Höhe der attiſchen Akropolis, im Schatten der Säulen des Parthenon, hinausſchauen über die inſelreichen, von ſchön profilirten Felſenufern umſchloſſenen Buchten, — zurückſchauen auf die einzelnen Berge und Bergketten, welche das attiſche Land ſchützend umringen: den iſolirt über der neuen Stadt aufragenden Lykabettos, den prächtig geſtreckten Rücken des honigreichen Hymettos, die entlegeneren Gipfel des marmornen Pentelikon und, jenſeit der Bucht von Eleuſis, des fernen Rieſen Parnaſſos, — hinabſchauen auf den Marmortempel, welcher Jahrtauſende überdauert, den alten, vom Kephiſſos durchſtrömten, ſilbergrünen Olivenwald und das trockene Felſenbett des Iliſſos, — und dieſer Blick wird genügt haben um die helleniſche Landſchaft in dem ganzen Zauber ihrer Eigenthümlichkeit vor ihm zu entfalten. Von der bayeriſchen Hochebene, von der ſandigen Fläche der Mark oder gar der grauen Nordſeeküſte binnen weniger Tage in dieſe ſo ganz verſchiedene Landſchaft verſetzt, wird er ſich auf's Lebhafteſte ergriffen fühlen, von dem ſcharfen Gegenſatze, der zwiſchen dieſer Landſchaft und derjenigen ſeiner Heimath herrſcht, er wird, mit nordiſch-innigem landſchaftlichen Naturſinn begabt, dieſen Naturſinn in ganz neuer, von den gewohnten Eindrücken grundverſchiedener Weiſe erregt fühlen, und er wird ſich bei einigem Ueberlegen ſofort ſagen, daſs das Volk, welches in dieſer Landſchaft gewohnt, aus dieſer Umgebung ſeine Kultur herausgebildet, in dieſer Natur ſeine Kämpfe gekämpft hat, wahrſcheinlicher und konſequenter Weiſe auch ſeine Naturanſchauung und ſeine landſchaftliche Empfindung in einer von dem modernen nordiſchen Landſchaftsgefühle recht verſchiedenen Weiſe ausgebildet haben muſs.

Dieſe mächtigen, ſchneebedeckten Gebirgsſtöcke des inneren Feſtlandes, welche weidereiche Hochebenen, iſolirte Thäler und ſumpfige Landſeen umſchlieſsen, dieſe ſcharfumriſſenen, gegen den blauen Himmel in feſten Kon-

turen sich abhebenden Bergzüge und Felsenrücken, welche sich als langgedehnte Vorgebirge in die schimmernden Wogen hinauserstrecken und so die beiden hauptsächlichen griechischen Halbinseln, die Peloponnesos, die nach STRABO hierdurch die Gestalt eines Ahornblattes erhält[1]), und den nördlichen Theil des Festlandes in unzählige andere grössere und kleinere Halbinseln zergliedern, — diese den Landspitzen entsprechenden Buchten, welche tief in die Felsenufer einschneiden, die ganze griechische Küste mit einer Reihe ausgezeichneter Hafen umgeben, Orte zugänglich machen, die ohne sie in felsiger Hohrtheit unnahbar waren, und, indem sie die feuchte und kühle Seeluft in das Binnenland tragen, Leben und Freudigkeit ausströmen, — diese zahllosen Inseln und Inselchen, welche in engeren und weiteren Kreisen die Küsten der Halbinseln umgeben und vor den Buchten sich lagern, — sie alle vereinigen sich, der gesammten griechischen Landschaft ihren eigenthümlichen Charakter zu verleihen, einen so eigenthümlichen Charakter, wie keine zweite einstige oder gegenwärtige Kulturstätte der Erde ihn aufweist, einen Charakter, der sich einerseits in schroffem Gegensatze zu der von einem einzigen Strome durchflossenen und von diesem abhängigen ägyptischen, zu der in grossartigen Massen einfach gegliederten indischen und zu der in endlosen Stromebenen sich dehnenden mesopotamischen Landschaft befindet, andererseits aber auch mit den Landschaften der modernen Kulturländer, den Landschaften Deutschlands, Englands, Frankreichs und Norditaliens in der auffallendsten Weise kontrastirt. Das Wesen des eigenthümlichen Charakters der griechischen Landschaft aber besteht in seiner die einzelnen Thäler, Gauen, Bergfelsen, Buchtenküsten und Inseln isolirenden Zersplitterung, die jeden Theil des Ganzen zu einer zu selbständigen Wirkung gegen den in der Regel heiteren Himmel und den gleichmässigen Untergrund der Meeresfläche kommen lässt, als dass zusammenhängendere, auf sanfte Uebergänge und verschwimmende Linien gestützte Wirkungen möglich wären. Man kann diese Eigenthümlichkeit des Charakters der griechischen Landschaft als einen Zug zur Isolirung, zur Individualisirung, zum Partikularismus auffassen. Für unsere Zwecke aber werden wir ihn am passendsten und treffendsten als plastischen Charakter bezeichnen. Denn wenn wir uns des Unterschiedes zwischen dem malerischen und dem plastischen Prinzip bewusst sind, so wird es uns klar sein, dass die nordischen und die orientalischen Landschaften mit ihren in grossen Partieen gleichmässiger bewaldeten Höhen, ihren weiten Steppenebenen, langgedehnten Stromufern, und monotonen Küstensäumen, kurz ihren mehr massenhaft als in scharfumgrenzten Formen wirkenden Gegensätzen, dass vor allen Dingen die nordischen Landschaften, welche, bei öfter umwölktem Himmel und dadurch mannichfaltigerer, wechselnderer und doch einfacherer Beleuchtung, diese einfachen Gegensätze der Formen zu entsprechenden Bildern vereinigen, sich zu einer malerischen Darstellung auf einer Fläche eher eignen, als die griechische Landschaft, in welcher jeder Gegenstand, wie die Werke der Plastik, von allen Seiten betrachtet und in seiner eigenthümlichen Schönheit gewürdigt werden will. Sogar unseren grossen Maler KARL ROTTMANN, den doch die plastischen Formen in der Landschaft vor Allem anzogen, sind, scheint es, die griechischen Landschaften ohne weitere Zuthaten zu einfach plastisch für malerische Darstellungen gewesen, und er hat daher in seiner bekannten Serie der neuen Pinakothek zu München durch künstliche und

[1]) STRABO l. d. VIII, cap. II, § 1.

nicht immer ungekünftelte Beleuchtungen ihnen in malerischem Sinne aufzuhelfen gesucht. Mindestens wird man zugeben, daſs die Flächendarstellung der griechischen Landschaft mit den Inseln vor den Hafeneingängen, den Burgbergen in der Mitte der Städte, den in verschiedenen Abstufungen den Horizont abschlieſsenden Gebirgen, dem, von Abendeffekten abgesehen, gleichmäſsig klaren Himmel, der auch das Meer gleichmäſsig blau erscheinen läſst, eine weit feinere Beobachtung der strengsten perspektivischen Gesetze erfordert und daher weit schwieriger ist, als diejenige der von Natur mehr malerisch angelegten nordischen Landschaften der geschilderten Art, und daſs daher auf ihre Flächendarstellung die sie bewohnenden Künstler weniger leicht verfallen konnten, als die Künstler, deren Heimathlandschaften fast nur durch einfache koloristische Gegensätze wirken, Gegensätze, die in ihrem wechselnden Lichte auf den Beschauer den Eindruck seelischer Stimmungen machen.

Nur das Meer ist das Element, welches die verschiedenen plastisch isolirten Theile der griechischen Landschaft vereinigt. Keine oder fast keine griechische Stadt, welche die Trägerin eines Kulturgedankens der antiken Welt gewesen ist, lag weit vom Anblick des Meeres entfernt. Die meisten lagen unmittelbar am Meere oder hatten doch von ihrer Akropolis aus den Blick auf die wogende blaue Fläche. Bei den Inseln, die einen höchst bedeutenden Antheil an der hellenischen Kulturarbeit genommen, versteht sich das von selbst. Aber auch die Küste Kleinasiens, welche von dem Hochland des Inneren scharf geschieden ist und, wie sie von griechischen Stämmen bewohnt war, auch der Bildung der Landschaft nach sich von dem übrigen Griechenland nicht unterscheidet[1]), nimmt an dieser Abhängigkeit vom Meere Theil. Aehnliche Buchten schneiden auch hier tief in das gebirgige Küstenland hinein, und hier, wie dort, ist die Küste von einem reichen Kranze gröſserer und kleinerer Inseln umsäumt. In der That besteht das Griechenland der Kulturgeschichte hauptsächlich aus dem westlichen Küstenstreifen Kleinasiens, der östlichen Küste der gegenüberliegenden Halbinsel und dem zwischen beiden sich erstreckenden Archipel. Der Archipel aber ist nicht der kleinste, nicht der unbedeutendste Theil dieses Griechenlands. Wer es jemals durchfurcht hat, dieses Inselmeer, wer sie hat auftauchen sehen eine nach der andern, diese schöngeformten Inseln, theils mit freudig grünem Ufersaume bekränzt, theils in nackten, oft seltsam ausgehöhlten Felsen emporsteigend, an deren Fuſs das blaue Meer in weiſsen Schaum zerbrandet, Aegina, Syros, Melos, Andros, Paros, Naxos, Tenos und Mykonos, Lesbos und Chios, wie sie sich auf der Fahrt von Athen nach Smyrna und von Smyrna nach dem Vorgebirge Malea dem Reisenden darstellen, und wer sich dabei erinnert hat der Rolle, welche diese Inseln in der griechischen Kulturgeschichte gespielt haben, die einen als Geburtsstätten groſser Dichter oder Künstler, die anderen als Heiligthümer angesehener Gottheiten, noch andere als Hauptstellen wichtiger Bodenerzeugnisse, viele aufs engste verknüpft mit den Lieblingsmythen des griechischen Volkes, alle wichtig als vermittelnde Ankerplätze zwischen dem östlichen und westlichen Festlande der althellenischen Welt, — dem wird die Bedeutung dieser Inselgruppen für die alte Kultur und die Bedeutung des Meeres als ihrer Vermittlerin und Verbreiterin sich

[1]) Vgl. die Ausführung im ersten Kapitel von ERNST CURTIUS, griechischer Geschichte, 2. Aufl. S. 1—15. CURTIUS, Peloponnes, I, S. 21. 60 ff. S. 460. GRISEBACH, Vegetation der Erde, Lpzg. 1872, I, S. 261. Im Allg. BURSIAN, Geographie von Griechenland, Bd. I. 1860. Bd. II. 1868.

von selbst und mit Entschiedenheit aufdrängen. Eine Landschaft aus der Blüthezeit des Hellenenthums ohne Meer also lässt sich kaum denken.

In malerischer Beziehung aber, in dem speziellen landschaftlichen Sinne, in dem wir reden, ist diese hohe verbindende und zusammenfassende Kraft des Meeres ohne Bedeutung. Mit seinem einförmigen Blau trennt es in landschaftlich-malerischer Beziehung die einzelnen Inseln nicht nur, sondern auch die einzelnen Küsten derselben Buchten mehr von einander, als dass es sie verbände. Wie man hinter Werken der Plastik eine einfarbige Wand anbringt, von der die Formen sich entschiedener abheben sollen, so wirkt auch das Meer in Verbindung mit dem Himmel nur als Untergrund und Folie für die Einzelgestaltungen der griechischen Landschaft und erhöht somit den plastischen Eindruck, den wir dieser Landschaft zuerkannt haben.

Auch die griechische Vegetation, die wir nicht übergehen dürfen, stimmt zu diesem Charakter. Sie spielt wenigstens heutzutage und an den Stätten der alten Kultur, die der Fremde zumeist besucht, nur eine untergeordnete Rolle. Mögen noch heute abgelegenere Gegenden mit üppigerem Pflanzenwuchse bedeckt sein, mag der Athos über seiner immergrünen Region mit Kastanien, Platanen, Eichen, Kiefern und Edeltannen bis über 5000' hoch bewachsen sein [3]), mag der Pindus im Schmucke nordischer Buchenwälder prangen [4]), Arkadien an saftigen Wiesen mit den Alpenmatten wetteifern [5]), mögen manche Gegenden der Peloponnesos jetzt dichtere Eichen- und Fichtenwälder tragen, als früher [6]) und Inseln, wie die heutigen ionischen Inseln und wie Euböa zum grossen Theile üppiger bewachsen sein, als der Norden, — dies Alles hindert nicht, dass der Reisende an den Ostküsten des griechischen Festlandes, den Hauptstätten der alten Kultur, und in dem grössten Theil des Archipels den Eindruck starrer Oede und Dürre, felsiger Kahlheit und Unfruchtbarkeit empfängt. Nicht dass ihm die von den Naturforschern gerühmte grosse Mannichfaltigkeit des griechischen Pflanzenwuchses [7]), welcher mit den Lorbeerformen der eigentlichen immergrünen Mediterranflora die Buchen-, Linden- und Nadelholzformen des Nordens und die Palmen Afrika's verbindet, ganz entginge, aber er sieht diese Bäume fast nie in solchen Massen zusammen auftreten, dass sie den Charakter der Landschaft wesentlich beeinflussen, sondern nur als einzelne, oft plastisch sehr schön ausgebildete Exemplare, als Haine, oder als künstliche Pflanzungen, denen man den Garten oder das Feld oder die Plantage sofort anmerkt. Ganze Inseln, Halbinseln und Gebirge des Festlandes aber steigen auch wirklich in völliger vegetationsloser Kahlheit aus den blauen Wogen oder der blassgrünen Olivenpflanzung der Thalebene empor. Die Vegetation zerstört also nicht nur nicht den plastischen Eindruck der geologischen Formationen der griechischen Landschaft, sondern auch sie selbst erscheint, wo sie überhaupt auftritt, weit öfter in plastisch selbständigen Gestaltungen, als dass sie sich in malerischer Weise mit der Landschaft zu einem Ganzen vereinigte.

Da wir jedoch nicht von dem heutigen Griechenland, sondern von dem Hellas, wie es vor etwa 2400 Jahren aussah, reden wollen, so müssen wir

[3]) Grisebach, a. a. O. S. 355.
[4]) Vgl. Ernst Curtius a. a. O. S. 4 mit Grisebach a. a. O. II. 329.
[5]) Grisebach a. a. O. II. S. 259.
[6]) V. Hehn, Kulturpflanzen und Hausthiere in ihrem Uebergang aus Asien nach Griechenland etc., Berlin 1870. S. 4.
[7]) Grisebach, a. a. O. S. 258 ff. S. 367.

sofort die Frage aufwerfen, wie die damalige Vegetation sich zu der heutigen verhalten habe. Die Frage wird hier nicht zum ersten Male aufgeworfen. Sie hat schon manche Natur- und Alterthumsforscher beschäftigt und ihre Beantwortung ist keineswegs immer im gleichen Sinne ausgefallen. Pessimisten haben die Ansicht verbreitet, als sei das ganze Hellas in der Zeit seiner nationalen Blüthe herrlich bewaldet und belaubt gewesen, erst allmählich sei es ausgesogen, entwaldet und verödet worden und jetzt sei bei absoluter Unfruchtbarkeit des Bodens seine Vegetation für alle Zeiten dahin[8]). Gegen diese Ansicht haben sich aber, besonders in neuerer Zeit, verschiedene Stimmen sowohl von Naturforschern, als von Alterthumsforschern erhoben[9]), und mir scheint, mit Recht. Daſs Griechenland freilich in irgend einer weit zurückliegenden Zeit weit mehr bewaldet war, als jetzt, vielleicht völlig bewaldet war, soll nicht geleugnet werden. Es fragt sich nur, wann? Zur Zeit der ersten arischen Einwanderer stellt HEHN[10]) sich die griechische Landschaft vor als »von einer dichten schwer zu durchdringenden Waldung düsterer Fichten und immergrüner oder laubabwerfender Eichen bedeckt, dazwischen in den Fluſsthälern mit offenen Weidestrecken, auf denen die Rinder der Ankömmlinge sich zerstreuten, reich an nackten und kräuterbewachsenen Felsabstürzen, an denen die Schafe rupfend auf- und abkletterten und, von deren Gipfel hin und wieder das öde unfruchtbare Meer sichtbar wurde.« Aber mit dieser weit entlegenen und vorhistorischen Zeit haben wir uns nicht zu beschäftigen. Uns kümmert erst das Griechenland Homers, das Griechenland des Perikles, und das jüngere Griechenland, in diesem Abschnitte bis zur Zeit Alexanders des Groſsen. Wie die Vegetation dieses Griechenlands beschaffen war, können die Alterthumsforscher aus den alten Schriftstellern, die Naturforscher wohl zum Theil aus der Bodenbeschaffenheit, zum Theil aus dem Klima schlieſsen. Freilich, die Reisebeschreibung des PAUSANIAS, welcher nur in ganz seltenen Fällen auf Wälder oder gröſsere Baumbestände, wie den Eichenwald Skotitas an der lakonischen Grenze[11]), den Eichenwald Soron in Arkadien[12]), den Fichtenwald am Antgros in Elis[13]), und einen wilden mit Fruchtbäumen vermischten Wald in Böotien[14]), sehr oft aber auf Haine verschiedener Bäume und einzelne durch ihr Alter, ihre Schönheit oder ihre mythische Beziehung interessante Exemplare[15]) gestoſsen ist, kann für die uns in diesem Abschnitte angehende Zeit kaum mehr maſsgebend sein, da freilich die Verödung Griechenlands zu seiner Zeit, der Zeit Hadrian's und der Antonine, bereits weit fortgeschritten war. Aber schon zweihundert Jahre früher, zur Zeit des STRABO, scheint Griechenland im

[8]) Diese Ansicht ist z. B. von FRAAS in seiner Schrift: Klima und Pflanzenwelt in der Zeit (Landshut 1847) vertheidigt und von manchen Philologen und Naturforschern angenommen — und variirt worden. Auch M. J. SCHLEIDEN, die Pflanze und ihr Leben, 4. Aufl., S. 331—334 theilt sie.

[9]) UNGER, Wissenschaftliche Ergebnisse einer Reise in Griechenland und in den ionischen Inseln (1862) S. 187—198. J. F. SCHOUW, Die Erde, die Pflanzen und der Mensch, S. 257. HERMANN, Griech. Privatalterthümer, 2. Aufl. von STARK, § 2, woselbst die ältere Literatur angemerkt ist. GRISEBACH, die Vegetation der Erde, I, S. 259—260. HEHN, Kulturpflanzen etc. S. 3—10.

[10]) A. a. O. S. 10—11, vgl. UNGER, a. a. O. S. 189.

[11]) PAUS., III, cp. XI, § 1.

[12]) Daselbst VIII, cp. 23, § 8 u. 9.

[13]) Daselbst V, cp. 6, § 4.

[14]) Daselbst IX, cp. 19, § 2.

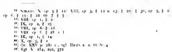
[15]) Daselbst VIII, cp. 23, § 4, 5, 6.

Ganzen einen ähnlichen Eindruck gemacht zu haben, wie heute STRABO nennt wenigstens kaum Wälder in Griechenland, dagegen redet er sehr oft von einzelnen Hainen [16], und stellt eine ganze Reihe von Gegenden, die heute kahl und felsig sind, als ebenso zu seiner Zeit dar, und das oft in einem Tone, als seien sie stets so kahl und felsig gewesen So schildert er Attika unter Berufung auf Thukydides als ein mageres und rauhes Land [17], so werden Helikon und Parnassos felsig und mit Schnee bedeckt genannt [18] Von der Insel Aegina heisst es ausdrücklich, ihre Oberfläche sei steinig, besonders die Ebene und daher sei die ganze Insel kahl, wenn auch Guste gebaut werde [19] Der Boden von Korinth wird nicht besonders fruchtbar, uneben und rauh genannt [20] Die kleine Insel Psyttalia, jetzt Lipsokatalia, war zu STRABO's Zeiten ebenso wüst und felsig wie heutzutage [21], und auf der Insel Delos erhob sich schon damals kahl und rauh der Berg Kynthos [22] Nun erscheint es schon an sich nicht unwahrscheinlich, dafs kahle, unfruchtbare, felsige Strecken, die es zu STRABO's Zeiten gewesen, auch einige Jahrhunderte früher schon ihren unfruchtbaren Felsenboden besessen haben Von einigen Gegenden liegen auch hierfür ausdrückliche Zeugnisse vor Von Attika berichtet Thukydides (I, 2), dafs es nicht sonderlich fruchtbar sei und DION CHRYSOSTOMOS [23] erzählt, dafs es bis zur Zeit des Pisistratos kahl und baumlos gewesen und erst damals mit Oelbäumen bepflanzt worden sei, wie der Oelwald des Kephissosthales ja auch heute fast die einzige zusammenhangende Baumpartie Attika's ist Auch aus dem Eingange zu Platons Kritias (pag 111) geht hervor, dafs Attika damals einen unfruchtbaren und öden Eindruck gemacht Salamis erscheint schon in den Persern des Aeschylos als kahles Felseneiland [24] In Sophokles ganzem Philoktet wird das Gestade von Lemnos als durchaus öde, felsig und unwirthlich geschildert, und derartige Belege liefsen sich leicht vermehren Auf der andern Seite aber werden auch gelegentlich Wälder angeführt, die heute gelichtet oder ganz verschwunden sind STRABO (XIV, 6, 5) erzählt nach Eratosthenes, dafs in Kypros vor Alters die Ebene so voll dichter Waldungen gewesen sei, dafs man kaum Ackerbau habe treiben können Der Chor in Sophokles' Ajas (v 1170) singt

> »O könnt' ich hin, wo waldig des Berges Haupt,
> Von Meerwogen umspült sich hebt,
> Unter Sunions hohen Fels «

Und auch diese Beispiele liefsen sich leicht vermehren

Als Gesammtbild wird sich aus der Betrachtung der alten Schriftsteller ergeben, dafs die griechische Landschaft gegen das Ende der romanisirten Welt, und vielleicht schon früher, ebenso dürr und baumlos gewesen, wie heutzutage, dafs sie aber in der Blüthezeit der hellenischen Kultur doch



[16] STRABO X cp 5 § 11 VIII, cp 3, § 12 u 13 § 20 § 30, cp 5, § 1 cp 6 § 19 § 22 cp 7 § 5

[17] VIII cp 1, § 2

[18] IX, cp 2, § 25

[19] VIII, cp 6 § 16

[20] VIII cp 6 § 28 u f

[21] IX, cp 1, § 14

[22] X, cp 5, § 2

[23] Or XXV p 281 c, vgl HEHN a a O S 4

[24] Vgl V 284, 292, 372

im Ganzen wohl belaubter und bewaldeter gewesen, als wir sie heute sehen. Jedenfalls aber ist auch dieser Unterschied von einigen neueren Forschern übertrieben worden. Wenn einige Gegenden heute kahl sind, die damals belaubt waren, so sind andere Orte, die heute bewaldet oder mit Buschwerk bestanden sind, vielleicht damals nicht bewaldet gewesen [25]. So glaube ich, wie ich hier wohl anführen darf, auch eine mündliche Aeusserung des Professors der Botanik an der Universität zu Athen, Dr. HELDREICH'S, im Jahre 1872 verstanden zu haben.

Was die in Griechenland vorkommenden und vorgekommenen Vegetationsformen betrifft, so würde es unzulässig sein, an dieser Stelle auf die Einwanderung der schon zu Homer's Zeiten einheimischen Kulturpflanzen wie des Weinstocks [26], des Oelbaums [27], des Feigenbaums [28], oder auch des Lorbeers und der Myrthe [29], der Palmen [30], Platanen [31], Zypressen [32] und Pinien [33] einzugehen. In Bezug auf letztere Bäume scheint HEHN (siehe die Anmerkungen), überhaupt nicht genau mit GRISEBACH übereinzustimmen, der wenigstens ihre wichtigsten Arten für einheimisch in der Mediterranflora hält [34]. Alle die genannten Bäume der immergrünen Mediterranflora sind zur Zeit der nationalhellenischen Kulturblüthe bereits so gut charakteristische Bestandtheile der griechischen Landschaft gewesen, wie heute, und zu ihnen kamen damals wie heute in den Gebirgen die nordischen Baumformen und an begünstigten Stellen tropische Gewächse hinzu. Die Palme auf Delos hat schon Homer besungen. Am Strande von Aulis sah wenigstens Pausanias (IX, 19, 8) Palmen vor dem Tempel der Artemis. Heute aber wie damals gehören Dattelpalmen zu den Seltenheiten in Griechenland.

Wenn wir daher von den Orangen, Zitronen und Pomeranzen, von den Agaven und Kaktusarten absehen, die notorisch erst später in die südeuropäische Vegetation eingeführt sind [35], so sind also auch die Vegetationsformen im klassischen Griechenland von den jetzt dort vorkommenden kaum verschieden gewesen.

Jedenfalls ist weder die Verschiedenheit der Vegetationsformen, noch die der Vegetationsformationen bedeutend genug gewesen, um den plastischen Charakter, welcher der griechischen Landschaft ihrer geognostischen Beschaffenheit nach anhaftet, zu verändern. Viel eher wird die Vegetation ihn damals wie heute erhöht haben, so dass wir uns nach Allem für vollberechtigt ansehen dürfen, die Landschaft des klassischen Hellas so gut wie die des heutigen griechischen Königreiches als selbständig und individuell im Einzelnen, als wesentlich plastisch im Gegensatz zu dem malerischen Verschwimmen der Landschaften anderer Himmelsstriche zu bezeichnen.

In dieser plastischen Landschaft, deren Schönheit, so poetisch anregend sie wirken mochte, sich der malerischen Darstellung und daher der

[25] GRISEBACH, a. a. O. I, S. 330.
[26] HEHN, Kulturpflanzen, S. 21 ff.
[27] Daselbst S. 41 ff.
[28] Daselbst S. 47 ff.
[29] Daselbst S. 143 ff.
[30] Daselbst S. 180 ff.
[31] Daselbst S. 198 ff.
[32] Daselbst S. 192.
[33] Daselbst S. 205.
[34] Vegetation der Erde, I, S. 313—319.
[35] HEHN a. a. O. S. 321 ff. u. 385. GRISEBACH, a. a. O. S. 283 u. S. 321. SCHOUW, Die Erde, die Pflanzen und der Mensch, S. 42.

bildenden Kunst gegenüber spröder verhielt, erwuchs und wohnte ein Volk, welches vor allen Völkern der Erde durch die plastische Leibesschönheit seiner Individuen ausgezeichnet war, wie es die Abbilder bezeugen, die sie von sich der Nachwelt hinterlassen haben und wie es noch heute in der Schönheit einzelner Menschen auf den griechischen Inseln und unter der griechischen Bevölkerung der einst ionischen Küste Kleinasiens sich offenbart. »Wie bei anderen Völkern Schönheit«, fügt ERNST CURTIUS [36]), »so war bei den Griechen Unschönheit das Auffallende, die Ausnahme von der Regel.«

Ist es ein Wunder, ist es nicht vielmehr natürlich, dass dieses plastisch schönste Volk der Erde, welches in einer zu künstlerischen, weil zu Flächen-Darstellungen weniger geeigneten Landschaft wohnte, vor Allem mit Entzücken bei der menschlichen Schönheit verweilte, die künstlerische Darstellung dieser menschlichen Schönheit als höchste Kunst ansah, kurz auch in der Kunst sich vor allen Dingen der Plastik zuwandte? Der Plastik widerstrebt die Darstellung landschaftlicher Gegenstände oder gar ganzer Landschaften. Ein hervorragend plastischer Kunstsinn wird daher jederzeit vor allen Dingen in menschlichen Formen schwelgen und die landschaftlichen Gestaltungen als solchen nur eine geringe Beachtung schenken.

Dass die bildenden Künste der Griechen während ihrer nationalen Blüthezeit, d. h. nachdem sie sich aus den orientalischen Windeln ihres Säuglingsalters befreit und bis die Eroberungszüge des makedonischen Feldherrn eine, wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf, internationalisirende Rückwirkung auf das Griechenthum gehabt, dass sie während ihrer nationalen Zeit in der That jene vorzugsweise plastische und daher dem Menschlichen zugewandte, vom Landschaftlichen abgewandte Richtung beibehalten haben, wird sich aus den folgenden Kapiteln im Einzelnen ergeben; als muthmassliches Resultat darf es hier im Voraus ausgesprochen werden.

Die bildenden Künste sind aber nicht die erste Kulturäusserung eines Volkes. Die durch eine eigenthümliche Natur der Landschaft und des Volkes selbst hervorgerufene eigenthümliche Naturanschauung spiegelt sich in ihnen nicht aus erster Hand wieder. Vorher geht die Religion, vorher geht die Poesie. In ihnen spricht sich die Naturanschauung früher aus, als in den bildenden Künsten. Wir werden daher die Stellung der bildenden Künste der Hellenen zur Landschaft erst richtig würdigen können, nachdem wir uns darüber klar geworden sind, wie ihre Religion und wie ihre Poesie sich zur landschaftlichen Natur verhalten. In beiden Beziehungen aber kann ich mich hier kurz fassen. Denn beide Beziehungen sind bereits früher an anderen Stellen genügend erörtert worden. Wenn ich die Naturanschauung der griechischen Religion, wie sie sich besonders in der Götterlehre ihrer Mythologie ausspricht, hier erschöpfend behandeln wollte, so müsste ich die von L. PRELLER, WELCKER und Anderen gethane Arbeit noch einmal thun, ohne dass ich sie besser thun oder Wesentliches hinzufügen könnte. PRELLER erklärt in seinem mythologischen Hauptwerke ausdrücklich im Voraus [37]), dass es ihm vorzüglich darum zu thun ist, die Begründung der griechischen Mythologie in dem älteren Naturglauben des griechischen Volkes zu entwickeln. Man wird es daher natürlich finden, dass ich in diesem Zusammenhange den Ausführungen

[36]) Griechische Geschichte, 2. Aufl., I, S. 25.

[37]) Griechische Mythologie (3. Aufl. 1872), I, S. 90. Man vergl. im Allgemeinen F. G. WELCKER, Griechische Götterlehre, I, S. 214 ff.; SCHOEMANN, Theogonie, S. 191.

PRELLER's den Vorzug gebe. Es ist mir dabei wohl bewufst, dafs die neuere Forfchung[38]) fich mit Recht gegen die Uebertreibung der Erklärung aller mythologifcher Gefchichten aus Naturkräften und Naturerfcheinungen auflehnt, und wenn ich fagte, ich vermöchte den Ausführungen PRELLER's in diefer Beziehung Nichts hinzuzufügen, fo follte damit nicht gefagt fein, dafs ich von denfelben nicht Manches ftreichen möchte. Aber eine Reihe der fundamentalen Naturdeutungen PRELLER's wird auch von den Gegnern nicht beftritten werden können[39]), fo dafs es mir trotzdem hier, wo es fich ebenfalls nur um einige fundamentale Andeutungen handeln kann, geftattet fein muſs, die Ausführungen des genannten Gelehrten zu Grunde zu legen.

Wenn ich aber den Naturfinn der griechifchen Poefie an diefer Stelle ausführlich behandeln wollte, fo konnte ich aufser Anderen, auch mich felbft nur wiederholen. Ich habe das Thema in meiner Schrift »Ueber den landfchaftlichen Naturfinn der Griechen und Römer«[40]) abfichtlich im Voraus eingehend bearbeitet, um hier Raum zu gewinnen und die dort gewonnenen Refultate, denen auch W. HELBIG zugeftimmt hat[41]), hier ohne Weiteres verwerthen zu können. In beiden Beziehungen genügt an diefer Stelle daher eine kurze Erinnerung in Geftalt eines zufammenfaffenden Refumé's.

Auf den Urfprung des Götterglaubens im Allgemeinen kann hier nicht eingegangen werden. Die grofse Verfchiedenheit der Gottheiten der verfchiedenen Religionen läfst wohl mit Sicherheit auf eine Verfchiedenheit ihres Urfprungs fchliefsen. Bald mag das hiftorifche, bald das ethifche, bald das phyfifche Moment vorwiegen. Ganz ohne Mitwirkung phyfifcher Momente ift aber wohl kein Gottesglaube entftanden. Und gerade in der griechifchen Göttermythologie ift der hervorragende Antheil, den die Naturanfchauung an ihrer Entftehung gehabt, evident. Wenn man annimmt, dafs die Vorfahren der Griechen vor und bei ihrer Einwanderung in die Stätten ihrer fpäteren Kulturblüthe ohne Bild und Tempel und ohne perfönlichen Namen den höchften Gott angebetet haben[42]), fo kümmert uns das hier nicht. Wir haben es mit den in ihrem neuen Vaterlande heimifch und ihrer eigenen Nationalität fich bewufst gewordenen Griechen zu thun, mit Anfchauungen erft, wie fie in den homerifchen und hefiodifchen Gedichten uns aufbewahrt find. Wenn fie, ehe die eigenthümliche Natur des Archipelagus und der umliegenden Feftländer ihre Wirkung auf fie haben ausüben können, anderen Anfchauungen gehuldigt haben, fo beftätigt das unfere Auffaffung.

Zu diefen anderen und früheren Anfchauungen gehört auch der Baumkultus fowcit er noch unabhängig von der Verehrung der Gottheiten in menfchlicher Geftalt auftrat, überhaupt die Verehrung von Naturmalen, die wie BOETTICHER[43]) ausgeführt hat, den Uebergang vom tempellofen Kultus des unfichtbaren Einen zu dem anthropomorphiftifchen Polytheismus gebildet hat. Wenn auch die alten Schriftfteller felbft[44]) diefe Auffaffung der Urfprünglichkeit der Verehrung von Hainen, Hohlen, Quellen und vor allen

[38]) Z. B. HANS FLACH, das Syftem der hefiodifchen Kosmogonie. Lpzg., Fenbury, 1874., S. 2, 3, 24, 25, 26. 29, 65, 70, 71, 72, 73 u. öfter.

[39]) FLACH, a. a. O. S. 2. 26, 42. 43. 67, 70. 71, 88. 89.

[40]) München, Th. Ackermann 1871.

[41]) Unterfuchungen über die kamp. Wandmalerei. Lpzg. 1873., S. 269 u. 282.

[42]) Vgl. z. B. E. CURTIUS, Griechifche Gefchichte, I[2], S. 43. BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, S. 2.

[43]) Baumkultus S. 1—6 u. 7. 8.

[44]) A. a. O. S. 9 ff.

Dingen Bäumen ohne Bilder in menſchlicher Geſtalt bezeugen, ſo fehlt es uns doch an einer klaren Anſchauung der Zeit, in welcher, und der näheren Verhältniſſe, unter welchen dieſer Kultus in ſeiner Reinheit und Ausſchließlichkeit ſtattgefunden hat. Die heiligen Bäume mit ihrem Schmucke von Binden und Weihgeſchenken, ihren Annexen von Götterbildern und Baulichkeiten, ſpielen freilich während des ganzen Alterthums eine höchſt bedeutende Rolle. Sie begegnen uns nicht nur in den Dichtern, ſondern auch in den erhaltenen Werken der bildenden Künſte, in Reliefs, in Vaſengemälden, und noch in kampaniſchen Wandbildern in reicher Fülle. Wie ſie daher in der That der von Menſchen bewohnten Landſchaft einen eigenen Charakter aufgedrückt haben, ſo werden ſie auch in der Geſchichte der landſchaftlichen Darſtellungen der Alten eine gewiſſe Rolle zu ſpielen haben und werden wir oft genug auf ſie zu ſprechen kommen müſſen. Allein in weitaus den meiſten dieſer Fälle treten ſie doch nicht mehr abgeſondert von dem ſonſtigen Götterglauben auf; vielmehr, auf's Engſte mit ihm verbunden, erſcheinen ſie in der Regel in Beziehung zu einem beſtimmten Gotte, dem ſie geweiht ſind, als weſentlicher Beſtandtheil des Geſammtkultus der polytheiſtiſchen griechiſchen Volksreligion. Obgleich daher der frühere, hie und da vielleicht auch nie erloſchene, ſelbſtändigere Baumkultus (ſowie der ſelbſtändige Kultus anderer Naturgegenſtände) für unſer Thema von großem Intereſſe wäre und in ſeiner am einzelnen landſchaftlichen Gegenſtande haften bleibenden Empfindung ſehr wohl als Vorläufer der ſpäteren nationalhelleniſchen in menſchlicher Weiſe individualiſirenden Naturempfindung angeſehen werden könnte, ſo fehlen uns doch die Mittel, auf ihn, als einen abgeſonderten, für ſich beſtehenden Beſtandtheil religiöſer Naturanſchauung näher einzugehen. Unter Verweiſung auf BOETTICHER's anregende Einzelausführungen gehe ich daher ſofort zur Betrachtung der eigenthümlichen Naturanſchauung über, die ſich in dem Mythus des griechiſchen Polytheismus ausſpricht, wie er uns doch in den Gedichten Homer's und Heſiod's bereits in voller Blüthe entgegentritt.

Die zunächſt in die Augen ſpringende Eigenthümlichkeit dieſer helleniſchen Götterlehre beſteht darin, daſs ihre Götter und Göttinnen Menſchen ſind, Menſchen zwar, die gelegentlich mit allerlei übernatürlichen Eigenſchaften ausgeſtattet werden, die im Weſentlichen ihrer Erſcheinung und Empfindung aber doch Menſchen waren, wie die alten Griechen ſelbſt: ſchön, ſinnlich, leidenſchaftlich, intrigant und herrſchſüchtig. Hat in einer anderen Religion die Gottheit den Menſchen nach ihrem Bilde geſchaffen, ſo ſchuf in der griechiſchen Religion umgekehrt der Menſch die Götter nach ſeinem Bilde.[1]) Jene plaſtiſche Begabung, welche den Griechen durch die eigene Schönheit und auch durch die Natur ihrer Landſchaft angeboren war, ſpricht ſich in ihrem Götterglauben ſchon viel früher aus, als die Kunſt des Bildhauers die Geſtalten in feſten Umriſſen darzuſtellen vermochte. Wir brauchen nur unſeren Homer aufzuſchlagen, um uns von den menſchlichen Eigenſchaften der griechiſchen Götter zu überzeugen, wenngleich ſich hier in der Dichtung oft genug noch übermenſchliche Züge mit den rein menſchlichen vermiſchen. Daſs es aber in der That urſprünglich Naturerſcheinungen waren, welche in ſehr vielen, wenn nicht in den meiſten dieſer Götter in menſchlicher Geſtalt auftreten, daſs es alſo im Weſentlichen eine anthropo-

[1]) Ich entdecke nachträglich, daſs ſchon F. BRAUN in ſeiner »Vorſchule der Kunſtmythologie« ſich dieſes Vergleichs bedient hat.

morphische Naturanschauung war, welche in der griechischen Götterwelt sich wiederspiegelte, wird auch von denen nicht geleugnet werden können, die mit Recht vor einer einseitigen Anwendung dieser Anschauung gewarnt haben. Schon viele Götternamen der Theogonie, um auf diesen Theil zuerst einzugehen, weisen darauf hin. Freilich ist man gerade in der physischen Deutung von Namen des hesiodischen Werkes zu weit gegangen [46]), aber der Persönlichkeiten und Vorgänge, deren Deutung sicher an Naturerscheinungen anknüpfen muss, bleiben immer noch genug übrig. Wenn Okeanos von Homer als der Anfang aller Dinge bezeichnet wird [47]), so wird hierbei sicher noch mehr an das Element des Wassers selbst, als an dessen mythische Personifikation gedacht. In den Namen aber, mit welchen bei fortgeschrittener Entwicklung die »höchste Macht des Himmels in drei verschiedenen Personen auftritt«, spricht sich auch die Naturbeobachtung deutlich aus. Uranos ist der Himmel als Gatte der Gaia, der Erde [48]); Kronos wird wenigstens von Einigen, wie PRELLER, als derselbe Himmelsgott aufgefasst, »aber in der Bedeutung des Reifenden, Zeitigenden, Vollendenden«, wogegen sich später jedenfalls auch andere Beziehungen in diesem Gotte geltend machen, so dass er gelegentlich als Erdengott oder Unterweltsgott erscheint. »Endlich Zeus, dessen Name den lichten Himmel bedeutet, ist der wahre und alte National- und Kultusgott alles himmlischen Segens und aller himmlischen Herrschaft.« [49]) Dass man in den Namen der Kinder aus der Ehe des Uranos und der Gaia, d. h. aus der Vereinigung von Himmel und Erde, in den Namen der einzelnen Titanen, Kyklopen und Hekatoncheiren Naturkräfte versinnbildlicht hat, bedarf keines Beweises [50]). Die Thatsache ist zu evident, um bestritten werden zu können. Und wie die Namen, so weisen die Handlungen, welche der Mythus diesen Urgöttern beilegt, oft genug auf Naturvorgänge hin. Wie die Ehe des Uranos und der Gaia aufzufassen, spricht Aeschylos in dem zitirten Fragment deutlich aus. In einer einem Aufsatze von F. MÜLLER entnommenen Uebersetzung lautet sein Anfang:

> »Der Himmel sehnt sich nach der Erd' in keuscher Glut
> Und Sehnen fasst die Erde nach des Himmels Kuss,
> Da strömt vom sehnsuchtsvollen Himmel Regenguss,
> Er küsst die Erd', und sie gebiert den Sterblichen,
> Der Lämmer Trift und Demeters Segensfrucht.«

Der Titanomachie aber liegen ausser den Elementen ältester Philosophie auch deutlich bestimmte Naturbeobachtungen zu Grunde. Diese führten, wie PRELLER sagt [51]), »zur Wahrnehmung gewaltiger Naturkrisen, besonders vulkanischer, wie Griechenland und seine Inseln und Kleinasien denn in alter Zeit offenbar ein Schauplatz der gewaltigsten Ausbrüche vulkanischer Kraft und ebenso gewaltiger Erdbeben gewesen sind.« Dass auch im Mythos vom Typhon die Gewalt des unterirdischen Feuers personifizirt ist, liegt zu klar auf der Hand, als dass ein Wort darüber zu verlieren wäre.

[46]) FLACH, a. a. O. S. 70, 71, 72 ff.
[47]) Il. XIV, 201, 246, 302. PRELLER, a. a. O. 267.
[48]) Vgl. das schöne Fragment des AESCHYLOS Dind. Fr. Aesch. 38, Nauck 43 »Ἐρᾷ μὲν ἁγνὸς οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα u. s. w.«
[49]) PRELLER, S. 37—38.
[50]) A. a. O. S. 39—42.
[51]) A. a. O. S. 37. Vgl. S. 55, womit auch FLACH, a. a. O. S. 88—89, übereinstimmt.

Aber auch in der vollendeten Götterwelt, die der olympische Zeus als Sieger beherrschte, ist die Naturanschauung, welche sie in der griechischen Phantasie geboren hat, vielfach noch klar zu erkennen, wenngleich ihre Vermenschlichung mit der fortschreitenden Kunstentwicklung stets zunahm, und Conze[52]) nicht mit Unrecht sagt: »Was nicht aufhört, an erster Stelle Naturerscheinung zu sein, wo sich die Menschwerdung mit Verdunkelung oder ganz Vergessen der alten Naturbedeutung nicht vollzieht, dem ist der Weg zum vollen Leben nicht eröffnet und zum lebendigen Bilde.« Von dieser völligen Mensch- und Bildwerdung aber sehe ich hier noch ab. Deutlich scheiden jedenfalls alle Götter sich in die Götter des Himmels, des Meeres und der Gewässer und des Erdelebens.

Was zunächst die himmlischen Hauptgötter betrifft, so spricht sich, wie schon bemerkt, in ihrem König und Herrscher Zeus die Naturbedeutung, die seinem Wesen zu Grunde liegt, nach wie vor klar genug aus. Bei aller Verschiedenheit der örtlichen Kulte und bei allen im höchsten Gotte nothwendigen ethischen Beimischungen bleibt er stets der Herr des Himmels, der Wolkensammler und Regenspender, der Blitzer und Donnerer[53]), der donnerfrohe Kronion. In Hera, seiner Gattin, deren Name wahrscheinlich auf den Glanz des Lichtes deutet, aber ist, wie Preller (S. 128) es ausdrückt, »die weibliche Seite des Himmels dargestellt«, d. h. »die Luft, die Atmosphäre, das zugleich fruchtbare, aber auch am meisten wandelbare Element der himmlischen Elementarkraft«. In dem Bilde der Athene spiegelt sich nach demselben Schriftsteller (S. 150) der blaue klare Himmel wieder, der über Attika sich wölbt. Apollon ist der himmlische »Lichtgott, schlechthin im Lichte geboren und im Lichte wohnend«, (ders. S. 188), Artemis repräsentirt das vielgestaltige blassere Mondlicht (ders. S. 237), im Ares dagegen zeigt sich das »Bild des durch Sturm und Ungewitter aufgeregten Himmels« (ders. S. 263), in Hermes wird der unablässige Wandel der Himmelserscheinungen personifizirt (ders. S. 307—308), Hephaistos und Hestia repräsentiren die Kraft des Feuers, und Aphrodite ist »die Göttin der Liebe in einem so weiten Umfange des Wortes, wie ihn nur die Natur-Religion zu fassen vermochte.«[54])

Diese Naturbedeutungen der himmlischen Hauptgötter, für so sicher sie gelten mögen, treten im Einzelnen der Verehrung und des Mythus, vor allen Dingen aber in der Kunst jedoch häufig modifizirt auf. Sie sind an verschiedenen Orten verschieden gefasst worden und verschwinden oft ganz vor dem ethischen Momente, welches sich in der Idee des Gottes ausspricht. Ja, ich will nicht leugnen, dass mir Preller, dem ich gefolgt bin, in der Detaillirung der Naturbedeutung der einzelnen himmlischen Hauptgötter zu sicher vorzugehen scheint. Schon in der homerischen Welt treten die Götter zu den Menschen zunächst nur in ethische Beziehungen. Allein die ursprüngliche Naturbedeutung auch der Hauptgötter des vollendeten Systems wird doch als gesichert betrachtet werden müssen.

Viel klarer und unmittelbarer sind es die himmlischen Nebengötter, in denen die Naturerscheinungen in anthromorphischer Weise umgebildet auf-

[52]) Heroen und Göttergestalten, Wien 1874, Text S. 6.

[53]) νεφεληγερέτης, ὄμβριος, κελαινεφής, ἀστεροπητής, τερπικέραυνος, und wie seine Beinamen im homerischen Epos alle lauten. Das Gewitter ist sein eigentliches Element. Vgl. Welcker a. a. O. II, S. 193.

[54]) Die weitere Ausführung dieses Gedankens bei Preller a. a. O. S. 271 ff. Der orientalische Ursprung der Aphrodite wird damit nicht in Frage gestellt. Vgl. übrigens Bernoulli, Aphrodite 1873, S. 1.

treten. Helios, Eos, Selene, wir brauchen blos diese Namen zu nennen und wir sehen die leuchtende Sonnenscheibe ihre Bahn am Azurhimmel dahinziehen, wir sehen die dunkle Nacht von dem Silberlichte des Mondes erhellt und wir sehen die Morgenröthe »rosenfingrig«, und »weissflügelig«, »im Safrangewande« dem Meere entauchen [55]) Phosphoros und Hesperos, Morgenstern und Abendstern, wie trauliche Schatten der Dämmerung breiten sie sich über die Fluren aus! Orion, Sirios, Plejaden, Hyaden, alle die übrigen Sternbilder, wie funkelnd erhellen sie die laue Nacht, zugleich die verschiedenen Jahreszeiten vorstellend und daher verschiedene Naturstimmungen in unserer Seele anregend! Die Himmelskörper und die Naturerscheinungen selbst tragen hier noch keine anderen Namen, als ihre Personifikationen. Ihre Bedeutung ist daher ohne Weiteres klar. Und ähnlich verhält es sich mit den Winden und Wolken, mit Boreas, Notos, Zephyros und Euros, den vier Hauptwinden, und den bei Aristophanes als ein ganzer Chor von Göttinnen auftretenden Wolken. »Gebirge und Gewässer sind ihre Wiege, der Olymp mit seinen heiligen schneebedeckten Gipfeln, die Gärten des Vaters Okeanos, wo die Wolken mit den Nymphen zu tanzen pflegen, die Strömungen des Nil, wo sie mit goldenen Kannen Wasser schöpfen, der Maeotische See oder die schneebedeckte Felskuppe des Mimas« [56])

Gehen wir sodann zur Betrachtung der Gottheiten der **Gewässer** und des **Meeres** über, so ist in ihnen die Naturbedeutung womöglich noch klarer, als in den himmlischen Göttern. Das Meer mit seinen Wundern, seinen Schrecken und Wonnen, musste die Phantasie eines vom Meere so abhängigen Volkes, wie die Griechen es waren, aufs Lebhafteste in Anspruch nehmen, und die göttliche Verehrung der Flüsse theilten die Griechen mit allen Völkern, die ihren Glauben durch die Natur haben bestimmen lassen. Wenn Okeanos und Tethys im fernen Westen, »wo die Quellen der Dinge sind«, in göttlicher Abgeschiedenheit ihre alten Tage verbringen, während ihr Geschlecht sich über die ganze Erde ausgebreitet hat und dieselbe »in tausend Flüssen, Bächen und Quellen wie ein feines Geäder umgibt und durchdringt« [57]), wenn »Pontos«, der Erde Sohn, den wohlwollenden Meergreis Nereus, den Thaumas, den Inbegriff aller Wunder des Meeres, und Phorkys und Keto die Personifikationen seiner Schrecken, erzeugt hat, wenn Nereus, der freundliche alte Meergott, als Vater der Nereiden erscheint, deren Namen alle anmuthigen Seiten des Meerlebens und der Küstenerscheinungen ausdrücken und von dem Dichter sogar so gruppirt werden, dass sie ganze kleine Landschaftsbilder, wie »die Windstille mit glänzendem Farbenschimmer«, »die Wogenschnelle mit der bergenden Grotte«, »das Wellengeflüster am Strande mit der rings umflossenen Insel« personifizirt zusammenstellen [58]), wenn Triton und die Tritonen, wenn Glaukos, Ino-Leukothea, Proteus, Skylla, die Sirenen, die Plankten und Symplegaden u. s. w. als lauter göttliche Repräsentanten verschiedener Meeres- und Küsteneigenschaften erscheinen, wenn endlich Poseidon, der eigentliche Hauptherr des ganzen flüssigen Elementes, mit seinem Dreizack das Meer aufwühlt oder dem harten Felsen sprudelnde Quellen ent-

[55] Vgl. Welcker a. a. O. I, S. 681 ff.
[56] Preller, a. a. O. S. 390.
[57] Preller, a. a. O. II S. 446.
[58] Man sehe die hübsche Zusammenstellung und Ausführung bei Preller a. a. O. II S. 454 ff.; vgl. dagegen jedoch auch Stahr, a. a. O. II Kp. B. § 4. 5. 6. Ueber Glaukos: R. [illegible], Glaukos der Meergott. 1860.

lockt, die Erde, die er gebaut hat, wie Atlas, trägt und stützt, oder in Begleitung des ihm heiligen, wie die Wogen sich bäumenden und dahinjagenden Rosses verehrt wird, — so bedarf es in fast allen diesen Fällen nicht erst des Nachweises, dafs die menschlich geformten (und hier oft sogar nur halb menschlich geformten) Göttergestalten nichts weiter sind, als die Erzeugnisse einer eigenthümlichen Naturanschauung durch die plastisch thätige Phantasie des hellenischen Geistes. Am allerdeutlichsten aber tritt dies bei den verschiedenen Quell- und Strom-Gottheiten hervor. Das Bild des Gottes ist hier in der Regel an das örtlich bestimmte Gewässer gebunden und wenn der Dichter seinen Namen nennt, so sind wir nicht immer klar, ob er sich den Flufs in seiner natürlichen landschaftlichen Gestalt oder in seiner mythischen Personifikation vorgestellt hat. In vielen Fällen bedarf es der bildenden Kunst, um uns zum Bewufstsein zu bringen, dafs von einem menschlich gestalteten Wesen die Rede ist, und auch dann noch kann die plastische Phantasie sogar des Bildhauers, wie wir später sehen werden, sich von dem landschaftlichen Eindrucke des flüssigen Elementes nicht frei machen.

Endlich haben wir den Gottheiten des Erdelebens, soweit sie uns angehen, unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Dafs Gaia, die eigentliche Erdgottin, eine unmittelbare mythische Naturpersonifikation ist, darüber brauchen wir keine Worte weiter zu verlieren. Rhea Kybele dagegen ist nicht die gewöhnliche Erde der fruchtbaren Thäler und Ackergründe, sondern sie ist wesentlich Gebirgsgöttin, die in der geheimnifsvollen Zurückgezogenheit des Waldgebirgs thronende und als solche in mystischen und orgiastischen Gottesdiensten verherrlichte Mutter Natur.[39] In ihrem Gefolge erscheinen als mehr dienende Dämonen die Kureten, Korybanten und idäischen Daktylen: die Kureten ursprünglich als friedliche Bewohner des Waldes und Gebirges, lustige Tänzer, Jäger, Bienenzüchter und Waffenschmiede, die Korybanten vor allen Dingen als Vertreter der aufregenden Seite der Natur, die zum Schalle ihrer gellenden Blasinstrumente und ihrer dumpfen Handpauken ekstatische taumelnde Tänze aufführten, die Daktylen aber als eigentliche »metallurgische Geister des Waldgebirges.«[40]

Dieser Gruppe tritt Dionysos als Vertreter mehr des vegetativen Erdlebens gegenüber, besonders der vegetativen Schöpfungen, sofern sie saftige Frucht und feurige Wirkungen zeigen.[41] Der Weinstock ist die köstlichste seiner Gaben, aber nicht die einzige. »Vielmehr bedeutet er«, wie Preller sagt, »den Saft und die Kraft des Erdelebens überhaupt, wie es sich in Busch und Wald, in quellenden Bergen, fruchttragenden Bäumen, feuchten Gründen offenbart, und der Weinstock ist wohl nur deshalb das Gewächs des Dionysos schlechthin, weil sich die eigenthümliche Verschmelzung von Flüssigkeit und Feuer, von Erdfeuchte und Sonnenwärme, in ethischer Uebertragung von Weichheit und Muth, Ueppigkeit und Kraft, die das ganze Wesen dieses Gottes durchdringt, in diesem Gewächs am sichtbarsten darstellt.« »Es ist kein anderer Kultus«, bemerkt derselbe Gewährsmann weiterhin, »wo der durch die ganze Naturreligion ausgebreitete Pantheismus und Hylozoismus auf so vielgestaltige Weise und in gleich lebhaften und treffenden Zügen zu Tage tritt.« Wie wir es aber bei dem Götterkreise des Himmels und des Gewässers gesehen haben, dafs die Naturbedeutung der Hauptgötter manch

[39] Preller a. a. O. II S. 527.
[40] Preller a. a. O. II S. 539–544.
[41] Dieses und das Folgende nach Preller a. a. O. II S. 544 ff.

mal durch ethische Beziehungen in den Hintergrund gedrängt wird, während sie in den Nebengöttern oder gar in den untergeordneten Dämonen desselben Kreises am unverfälschtesten zu Tage tritt, so tritt die landschaftliche anthropomorphische Naturanschauung auch im Kreise der Gottheiten des Erdelebens, welches in der landschaftlichen Natur doch die wichtigste Stelle einnimmt, noch weit unmittelbarer, frischer und individueller in den untergeordneten Gottheiten, als selbst in dem herrlichen Naturgott Dionysos hervor. Die **Satyrn** und **Silene** einerseits, die **Nymphen** andererseits sind es, welche von allen Gestalten der griechischen Mythologie, die Flussgottheiten etwa ausgenommen, am engsten mit der landschaftlichen Natur verknüpft sind und die anthropomorphische Naturanschauung der Griechen am treusten und lebendigsten zum Ausdruck bringen. Die Satyrn und Silene repräsentiren die derberen, mehr thierischen Seiten des Naturlebens, die Nymphen vertreten seine weicheren, anmuthigeren und zarteren Beziehungen. Die Satyrn sind die eigentlichen Berg- und Waldgeister. Sie schwärmen, wie das Wild des Waldes, durch Berge und einsame Holzungen, sie lärmen und tanzen in der grünen Einsamkeit der Gebirge, sie schliessen sich den Zügen des Dionysos an oder treiben ihr neckisches tolles Wesen mit den Nymphen und zuweilen sogar in der Nähe der menschlichen Wohnungen mit den Menschen selbst. Die Silene wurden in der späteren Zeit nur als ältere Satyrn angesehen, doch scheinen sie in ihrer kleinasiatischen Heimath ursprünglich mehr die Vertreter der Quellenthäler, Wiesengründe und fruchttragenden Gärten, als gerade der einsamen Wald- und Gebirgsnatur gewesen zu sein[62]). In den Kentauren endlich und im Pan schliessen sich schon halbthierisch gestaltete Wesen dieser Reihe an. Die Nymphen dagegen bewohnen als Najaden die Flüsse, Quellen und üppigumblühten Grotten, als Oreaden die Gebirgsabhänge und Felsenhöhlen, als Dryaden und Hamadryaden die Bäume der Haine und des Waldes. Sie kommen im Allgemeinen überall vor, wo die Silene und Satyrn ihr Wesen treiben, aber sie stellen in glücklich empfundenem Gegensatze ihnen gegenüber die weibliche Seite des Naturlebens, das zarte, geheimnissvolle, die Menschen unwiderstehlich anziehende Element des Lebens und Webens in der einsamen Natur vor. Sogar der leichte Schall, der Hauch des Echo erscheint als Nymphe in weiblicher Menschengestalt. Nirgends spricht der eigenthümliche landschaftliche Natursinn der Griechen sich tiefer und verständnissinniger, aber auch frischer und klarer aus, als in allen diesen Gestaltungen ihrer Mythologie.

Wir könnten dieses Thema noch weiter verfolgen; wir könnten die verschiedenen Fabeln, welche die Göttergestalten unter sich und mit Heroen in Handlung setzen, an der Hand derselben Forscher auf Naturvorgänge deuten, wir könnten versuchen, unter den Heroenmythen, in denen das historische und ethische Moment im Ganzen überwiegt, diejenigen, welche an Naturerscheinungen anknüpfen, herauszufinden, wir könnten dem ganzen Gegenstande bis in seine feinsten Einzelheiten nachgehen; aber wir dürfen die uns durch den Zweck dieser Schrift gesetzten Grenzen nicht überschreiten; ein Abriss der ganzen griechischen Mythologie würde nicht hierhergehören, das Gesagte muss genügt haben, um die heutzutage auch wohl nicht mehr geleugnete Wahrheit zu illustriren, dass im griechischen Götterglauben die anthropomorphische Naturanschauung wenn nicht die Hauptrolle so doch wenigstens eine Rolle von hervorragender Wichtigkeit spielt.

[62]) Vgl. Preller a. a. O. S. 603.

Aber nicht nur auf die Feststellung dieser anthropomorphischen Naturanschauung der Griechen im Allgemeinen kommt es uns hier an. Wir möchten auch erfahren, ob und wie die ganz besonders und eigenartig geartete griechische Landschaft sich in dieser mythischen Naturanschauung wiederspiegelt. Daſs dieses in der That und in hohem Grade der Fall ist, ergiebt sich aus einem groſsen Theil des Gesagten schon von selbst. Wir wollen aber, um uns diesen Punkt lebhafter zu vergegenwärtigen, uns einiger hierhergehöriger Hauptzüge noch besonders erinnern.

Schon die ganze Dreitheilung der griechischen Götterwelt in Götter des Himmels, der Gewässer und der Erde, besonders die hervorragende Rolle, welche die Meergottheiten spielen, weisen unverkennbar auf die Eigenthümlichkeit der griechischen Landschaft hin. Nur aus einer vom Meere so durchdrungenen und vom Meere so abhängigen Landschaft, wie der griechischen, heraus, konnte sich ein so ausgebildeter Kreis göttlicher Meerwesen herausbilden, und ich brauche nur an die erwähnten Nereidennamen zu erinnern, um klar zu machen, daſs es auch die eigenthümliche Natur gerade des griechischen Meeres mit seinen schroffen Felsenküsten, seinen unzähligen Inseln, seinem im Ganzen frischen und freundlichen Charakter war, welcher sich in den Personifikationen des Meermythus aussprach. Die verführerischen Musen der See, die Sirenen, würden in der rauhen unfreundlichen Nordsee ein Widersinn sein, die Skylla setzt Meeresstrudel in engem Felsensunde voraus, Plankten und Symplegaden, Schlag- und Prallfelsen, konnten nur in einem Meere mit jähen Felsenbuchten mythisch personifizirt werden. Ebenso verhält es sich mit einem groſsen Theil der mythisch personifizirten Gestalten des Erdelebens. Gestalten, wie die Satyrn, konnten nur in so wilden Fels- und Waldlandschaften entstehen, wie die Gebirge Griechenlands sie aufweisen, in der mesopotamischen Stromebene, an den flachen Küsten der Nordsee oder in der tropischen Wüste wären diese knorrigen, leichtsinnigen, derben Dämonen sicher undenkbar gewesen. Pan, der bocksfüſsige, ist ganz speziell der Repräsentant des arkadischen Gebirgsweidelandes, und so spiegelt sich der individualisirende, in verschiedene selbständige und abgeschlossene Bezirke sich zersplitternde Charakter der griechischen Landschaft, in einer ganzen Reihe von Lokalgottheiten wieder, die nur aus dem eigenthümlichen Charakter einer besonderen Gegend sich erklären lassen. Wie Pan in Arkadien zu Hause ist, sind die metallurgischen Daktylen im kretischen Ida heimisch, gehört Priapos ursprünglich den fruchtbaren Gegenden am Hellespont und der Propontis an u. s. w. Die Flüsse und Städte haben geradezu ihre Lokalgottheiten, die, besonders bei den Städten, oft keinen mythischen sondern nur noch einen reflektirten Ursprung haben. Doch kommen solche aus der Reflexion entstandene Personifikationen erst in der Zeit nach Alexander dem Groſsen häufiger vor. In der vormakedonischen Zeit, die allein wir in diesem Abschnitt behandeln, sind sie verhältniſsmäſsig selten und dann in der Regel auch wohl noch mit den uralten Lokalsagen innig verknüpft. — Uebrigens spricht schon in der Theogonie die Eigenthümlichkeit der griechischen Landschaft sich deutlich genug aus. Daſs die Titanomachie Naturkrisen vulkanischer Art versinnlicht, wie sie gerade in Griechenland, den Inseln und Kleinasien in früher Zeit stattgefunden haben müssen, ist schon erwähnt worden[63], und auch wie in der Beschreibung des Kampfes bei Hesiod die örtliche

[63]) Vgl. Preller a. a. O. II. S. 37.

Naturanschauung ein wichtiges Element bildet, hat schon PRELLER ausgeführt. »Die gesegnete Landschaft von Thessalien«, sagt er, »ist nämlich erst dadurch entstanden, dass die Gewässer durch das felsige Tempethal und die Mündung des Peneios einen Abzug gewannen; und dass dieses erst in Folge eines gewaltigen Erdbebens geschehen, lehrt nicht allein der Augenschein, sondern es hatte sich davon auch in den religiösen Ueberlieferungen der ältesten Bevölkerung ein Andenken erhalten. Die Titanomachie des Hesiod ist nur eine malerische Ausführung dieses alten Naturkampfes, worüber die höhere Bedeutung des theogonischen Weltkampfes keineswegs verloren geht«[64].

Genug, nach allem Gesagten muss es als feststehend angesehen werden, dass die griechische Mythologie zum grossen Theile der Ausfluss einer eigenthümlichen Naturanschauung und zwar einer anthropomorphischen Naturanschauung gewesen ist und nicht nur einer anthropomorphischen Naturanschauung im Allgemeinen, sondern in vielen Einzelzügen die Anschauung speziell der eigenartigen griechischen landschaftlichen Natur in menschlicher Individualisirung[65]), eine Anschauung, welche sicher eben durch die eigenthümliche plastische Beschaffenheit der griechischen Landschaft selbst und durch die plastische Schönheit der sie bewohnenden Menschen beeinflusst ist, wie sie die durch beide erzeugte hervorragend plastische Empfindungsweise der Griechen deutlich wiederspiegelt.

Unsere fernere Hauptaufgabe wird sein, nachzuweisen, wie diese griechische Empfindungsweise und die durch ihre Göttersage bezeugte Naturanschauung sich in ihren bildenden Künsten, in der Plastik und vor allen Dingen in der Malerei gestaltet hat. Aber die bildenden Künste haben doch zum grossen Theile erst aus der Poesie geschöpft. Die Poesie ist jedenfalls älter, als die Entwicklung der bildenden Künste auf nationalhellenischer Basis. Die Poesie ist ja sogar unsere Hauptquelle für unsere Kenntniss der griechischen Mythologie, die, von ihr in mannichfaltigster Weise verarbeitet, ihren hauptsächlichsten Inhalt bildet. Eine deutliche Vorstellung von der Gestaltung des landschaftlichen Natursinns in der griechischen Poesie wird daher als nothwendige Vermittlerin zwischen unserer Behandlung der Naturanschauung der griechischen Mythologie und unserer Hauptaufgabe sich einschieben müssen.

Dass aber, da die Mythologie ein Hauptstoff der griechischen Poesie ist, eben jene der Mythologie eigene anthropomorphische Naturanschauung, auch die ganze Poesie durchdringt und einen wesentlichen Bestandtheil ihres Inhalts bildet, auch wo der Dichter die Naturbedeutung über die Fabel vergessen hat, versteht sich von selbst. Wir haben darauf nicht weiter einzugehen. Einzugehen aber haben wir gerade auf die Frage, ob und inwiefern, abgesehen von dieser mythologischen Naturanschauung, die landschaftliche Natur in der Poesie der Griechen sich wiederspiegelt, d. h. ob und in wie weit die Landschaft auch unmittelbar als solche in der Poesie zum künstlerischen Ausdruck gelangt. Nach welchen Gesichtspunkten die griechische Poesie zu diesem Zwecke zu untersuchen, von welchen Seiten sie darauf hin anzusehen ist, habe ich in meiner schon genannten Abhandlung über den landschaftlichen

[64]) A. a. O. S. 48.

[65] Der fremde Ursprung mancher griechischer Kulte soll damit nicht geläugnet werden. Selbst solche fremde Kulte konnten im Sinne lokaler Naturanschauung umgedeutet und umgebildet werden.

Naturſinn der Griechen und Römer des Weiteren auseinander geſetzt[66]. Zu dem dort gewonnenen Reſultate habe ich hier nur wenig hinzuzufügen.

Zunächſt müſſen wir die Thatſache anerkennen, daſs die griechiſche Poeſie, auch wenn ſie von Naturerſcheinungen als ſolchen reden will, dieſe doch oft durch die mythiſchen Perſonifikationen bezeichnet, wo die neuere Dichtkunſt die landſchaftliche Wirkung ohne Weiteres ſchildern würde. Homer läſst die »roſenfingrige Eos« erſcheinen, wo wir die Purpurgluth ſchildern würden, welche das Morgenroth über die Landſchaft ausgieſst; er läſst den Sonnengott aus dem Meere emportauchen, damit er den Unſterblichen leuchte und den ſterblichen Menſchen, wo wir bei der Wirkung des plötzlichen Lichtglanzes auf Meereswogen, Bergkuppen und Waldeswipfeln verweilen würden. Die ſpätere Poeſie der Griechen hat ſich öfter der modernen Schilderungsweiſe bedient[67], aber ganz überwunden hat ſie ſelbſt in der nachalexandriniſchen Zeit die Gewohnheit der anthropomorphiſchen Naturanſchauung keineswegs.

Daneben jedoch müſſen wir ſofort anerkennen, daſs in manchen anderen Fällen die griechiſche Poeſie ſich zu keiner Zeit geſcheut hat, die landſchaftlichen Gegenſtände beim rechten Namen zu nennen und zu unmittelbaren Lokalſchilderungen zu benutzen. Schon bei Homer, um von den zu allen Zeiten häufigen Vergleichen abzuſehen, kommen gelegentlich höchſt anſchauliche und farbenreiche landſchaftliche Beſchreibungen vor (L. N. S. 19), beſonders in der Odyſſee, in deren Abſicht es liegen muſste, die von dem göttlichen Dulder beſuchten verſchiedenen Gegenden zu veranſchaulichen. Die Lyriker hatten ſeltener Gelegenheit zur Entfaltung ſolcher landſchaftlicher Hintergründe und abſichtlich aufgeſucht haben ſie dieſelben nicht (L. N. S. 24). Um ſo öfter aber muſsten die Tragiker anſchauliche Perſpektiven in den landſchaftlichen Schauplatz ihrer Stücke eröffnen, ſei es, daſs die handelnden Perſonen auf die wirklich in der Szenerie vorhandene Landſchaft hinwieſen (Kap. VI), ſei es, daſs in Botenſchilderungen ferne Gegenden veranſchaulicht werden (L. N. S. 33 ff.). Einzelne ſolche Naturſchilderungen der Tragiker, wie die des Aeſchylos im Prometheus und in den Perſern, die des Sophokles im Philoktetos und beſonders im Oedipus auf Kolonos, die des Euripides in der tauriſchen Iphigeneia und im Rheſos, haben ſogar auch bei uns eine gewiſſe Berühmtheit erlangt. Ein Fortſchritt in der Ausführlichkeit und Liebe der Behandlung von der Ilias bis zu Euripides iſt in dieſer Beziehung unverkennbar. Die nachalexandriniſchen Dichter, welche auch über Euripides noch hinausgehen, gehören nicht in dieſen Abſchnitt. Sie bezeichnen eben, wie wir ſehen werden, die neue Epoche. Jedenfalls aber ſind auch die Dichter der nationalhelleniſchen Blüthezeit landſchaftlichen Lokalſchilderungen nicht aus dem Wege gegangen.

Ja, wir können noch weiter gehen, wir können behaupten, daſs die altgriechiſchen Epiker, Lyriker und Tragiker, indem ſie bereits Vorgänge des menſchlichen Seelenlebens mit landſchaftlichen Naturerſcheinungen vergleichen

[66]) L. N. (ſo werde ich die Schrift im folgenden zitiren) S. 1—12. Die Literatur über den Gegenſtand hat ſich ſeit dem Erſcheinen meiner Schrift beſonders in ſchwer zugänglichen Programmen wieder vermehrt. Das Herforder Programm von Th. Berndt (1873) berückſichtigt meine Schrift nicht und fuſst ausdrücklich auf der Motz'ſchen geiſtvollen Abhandlung, die ich bei aller Anerkennung ihrer Verdienſte doch widerlegt zu haben glaube, inſofern ſie die nothwendige Periodiſirung des antiken Naturgefühls ganz außer Acht läſst. Ueber Hecker's Aufſatz ſiehe Anm. 41 und unten.

[67]) L. N. S. 70.

oder den letzteren direkt menschliche Empfindungen beilegen, wie wenn sie die blauen Wellen im Sonnenscheine **lachen**, die vom Sturme gepeitschten Wogen **seufzen** und **stöhnen** lassen, verrathen, dass ihnen eine wesentliche Seite der künstlerischen Verklärung der Landschaft durch die Malerei, die Kunst nämlich, seelische Stimmungen in sie hineinzulegen, keineswegs fremd war. Nur folgt daraus nicht, dass der damalige Maler im Stande gewesen wäre, dasselbe in dieser Beziehung zu leisten, wie der Dichter. Auch finden sich im Epos noch kaum Spuren solcher Beseelungen der Landschaft. Erst in der Melik werden sie ausgebildet, und das Drama findet mannichfache Gelegenheit sich ihrer zu bedienen[*]).

Wie denn aber? Wenn schon die altgriechischen Dichter der vormakedonischen Zeit gelegentlich grossartige und fein ausgeführte Landschaftsbilder geschildert, wenn sie die Landschaft sogar mit menschlichen Stimmungen zu beseelen verstanden haben, folgt daraus nicht, dass ihr Natursinn sich von dem unsrigen nicht unterschieden hat, dass die antropomorphische Naturanschauung nur als ein Plus neben der uns geläufigen Auffassung herging und dass die Griechen schon der in Rede stehenden Zeit, wenn technische Gründe sie nicht gehindert haben, ebensogut eine Landschaftsmalerei ausbilden konnten, wie das siebenzehnte Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Ich denke, Alles dieses folgt, auch abgesehen von der malerischen Technik, doch wohl nicht so ohne Weiteres. Es kann sich hier zunächst in der That um ein Mehr oder Minder handeln. Der Trieb, landschaftliche Darstellungen in's Leben zu rufen, ist doch auch bei den griechischen Dichtern der Zeit, von der wir reden, selten intensiv genug, um uns völlig klare und abgerundete Bilder vorzuführen, und die seelischen Stimmungen werden doch nur einzelnen landschaftlichen Gegenständen und diesen meist nur durch einzelne Ausdrücke beigelegt, von einer Durchdringung der ganzen Landschaft mit »dem ahnungsvollen Dämmerschein des Geistes« (Otfr. Müller) ist bei ihnen doch noch keine Rede. Wenn wir die dichterischen Beschreibungen und Beseelungen der Landschaft, die der gegenwärtigen Periode blühender Landschaftsmalerei vorausgegangen sind, zum Vergleiche heranziehen, so werden wir uns des Unterschiedes leicht bewusst werden und gern zugeben, dass in dieser Frage die grössere oder geringere Intensität des Auftretens derselben Richtung sehr wohl entscheidend sein kann.

Sodann aber — und das ist die Hauptsache — fehlt der ganzen voralexandrinischen Poesie jegliche Hindeutung auf eine wesentliche Vorbedingung jeder eigentlichen Landschaftsmalerei, auf die Vorbedingung nämlich, dass der Künstler im Stande sei, die Landschaft als solche ihrer selbst willen, nicht nur als Hintergrund oder Beiwerk zur Lokalillustration einer Fabel oder einer Handlung, sondern als selbständig interessirendes Ganzes anzufassen. Eine persönliche Hinneigung zur landschaftlichen Natur als solcher, die Sehnsucht, sich in sie zu versenken, die bewusste absichtliche Freude an ihrer Schönheit muss vorausgehen. Nun ist es zunächst eine notorische Thatsache, dass **selbständige** poetische Landschaftsbeschreibungen in der uns angehenden Zeit, in der Zeit vor Alexander dem Grossen, nicht vorkommen. Die Lokalschilderungen tragen überall den Charakter des Hintergrundes oder des mehr gelegentlichen und zufälligen Schmuckes, nirgends spielen sie eine Rolle, die von **selbständigem** Interesse sein konnte, wenngleich eine Zunahme

*) Vgl. L. N. S. 4 mit 5. 15. 19. 26. 29. 36. 40. 45 f.

ihrer Bedeutung und ihrer Selbständigkeit gegen das Ende dieser Epoche nicht geleugnet werden kann. Ferner aber spricht sich auch in der ganzen vor-alexandrinischen griechischen Literatur kein einziges Mal in unzweideutiger Weise jene Sehnsucht nach der Natur ihrer selbst willen bei irgend einem Menschen aus. Scheinbar entgegenstehende einzelne Stellen sind unschwer auf ihren wahren Werth zurückzuführen gewesen[69]. Die Menschen waren nicht unempfänglich für die Schönheiten der Natur, aber sie lebten noch zu sehr im Einklange mit der Natur, um sich dieser Schönheit als einer selbständig anstrebenswerthen Sache bewufst zu werden, und andererseits waren sie künstlerisch mit der Durchbildung des sie ungleich mehr interessirenden Menschen und seiner Schicksale viel zu sehr beschäftigt, als dafs sie Zeit gehabt hätten, die Landschaft selbständig künstlerisch darzustellen. Aufserdem eignete sich, wie wir im Eingange dieses Kapitels gesehen haben, ihre plastische Landschaft nicht sonderlich zu malerischen Flächendarstellungen, die doch aus verschiedenen und naheliegenden Gründen für eine ganze Landschaft die einzig mögliche Form künstlerischer Reproduktion sind. Endlich wirkte die anthropomorphische Naturanschauung, wie sie sich auch in der griechischen Mythologie aussprach, einer landschaftlichen Naturanschauung, wo sie sich zeigte, sofort wieder entgegen, und es bedurfte erst der völligen Ueberwindung des alten Volksglaubens in der Mehrzahl der Gebildeten, um das Feld für eine intensivere und selbständige landschaftliche Naturauffassung zu säubern.

Kurz, alle in diesem Kapitel gewonnenen Einzelresultate wirken zusammen zu dem Gesammtresultat, dafs der landschaftliche Natursinn der voralexandrinischen Griechen wahrscheinlicher Weise, so hübsch er hier und da in der Poesie zum Durchbruch kam, doch nicht ausreichte, nicht intensiv und nicht selbständig genug war, um eine eigentliche Landschaftsmalerei zu ermöglichen[70].

Ob und in wie weit die kunstarchäologische, zugleich die kunsthistorische, Forschung diese Wahrscheinlichkeit zur Gewifsheit erheben wird, soweit Gewifsheit in diesen Dingen überhaupt zu erreichen ist, das müssen die folgenden Kapitel lehren.

ZWEITES KAPITEL.

Die Landschaft in den Anfängen griechischer Kunst.

So vielverschlungene Pfade uns auch auf griechischem Boden an der Hand der alten Sage und der neuen Forschung hinaufführen in uralte, kindliche Zeiten, ein klares und lebendig abgerundetes Bild hellenischen Thuns und Treibens, Dichtens und Denkens erhalten wir erst aus den Gesängen Homers und Hesiods. Wohl können wir den Kulten des Zeus, der Athena, des Apollon und anderer Götter Züge der ältesten Naturanschauung entlehnen,

[69]) Vgl. über diesen letzteren Punkt L. N. S. 17. 18. 19. 29. 37. 38. 40. 41. 42. 46. 47 ff. Ueber die ganze Frage der Vorbedingung jeder selbständigen Landschaftsmalerei vgl. L. N. S. 10 ff. mit den zitirten Seiten.

[70]) Vgl. L. N. S. 10. 12 mit S. 64 u. S. 125 u. 126.

welche in großartig einfachen Bildern ein geistiges, verständnißinniges Beobachten der elementaren Naturvorgänge und eine lebhaft empfundene Wechselwirkung zwischen den Erscheinungen des Himmels, der Erde, des Meeres und dem Menschen ausdrückt, aber wir können auf diesem Gebiete mehr ahnen und vermuthen, als uns und Anderen klar vor Augen stellen. Ja, auch die erst seit einigen Jahren als solche erkannten ältesten Reste der Malerei auf griechischem Boden, welche, wenn auch vielleicht nicht der Ausführung, so doch sicher dem Stil und der Erfindung nach in jene vorhomerische, von orientalischen Einflüssen, die in der homerischen Welt sich so deutlich nachweisen lassen, noch unberührte Zeit gesetzt werden müssen, auch die älteste »pelasgische«, »arische« oder wie man will zu nennende, hauptsächlich aus linearen Ornamenten bestehende Vasenmalerei [1]) zeigt von jener ältesten noch halballegorischen und erst halbmythischen Naturanschauung auch nicht den leisesten Abglanz: die mathematische Regelmäßigkeit der Schachbrettmuster, Mäander, Zickzacklinien und Kreise scheint sogar eine völlige Abwendung von der Naturbeobachtung anzuzeigen, dem Pflanzenleben entlehnte Verzierungen kommen nur ausnahmsweise vor [2]) und die bildlichen Darstellungen, welche ohne Angabe des Bodens den symmetrischen Linienornamenten wie eingewebt [3]) sind, lassen noch keine sinnliche Verkörperung aus dem Bereich der mythenbildenden Naturanschauung erkennen, sondern bewegen sich auf ganz reellem Gebiete, indem sie entweder nur Hausthiere und Hirsche, oder, in größeren Kompositionen, Leichenbegängnisse, Aufzüge und Seeschlachten [4]) vorstellen. Am interessantesten darunter sind die Seeschlachten, die leider nur in Fragmenten erhalten sind. Sie zeigen, daß die Bewohner Griechenlands schon damals gewandte Meerfahrer waren, und sie beweisen für unseren Zweck, daß dieser ältesten Kunstübung auf griechischem Boden in Uebereinstimmung mit der nationalhellenischen Kunst der Blüthezeit und im Gegensatz zu der ächt orientalischen Kunst, zu der orientalisirenden Kunst Homer's und zu der ebenfalls orientalischen Einflüssen nicht unzugänglichen alexandrinischen Kunst jene Richtung eigen war, ihre Gestalten aus der Landschaft loszulösen und den landschaftlichen Hintergrund nur ganz bescheiden, am liebsten auch nur durch lebende Wesen anzudeuten. Denn die Zickzacklinien, welche auf dem Fragmente neben dem Schiffe gemalt sind [5]), dürfen wir hier nicht nach Analogie der ägyptischen Darstellungsweise als Bezeichnung des Wassers auffassen, weil dieselben Zickzacklinien, wie sie der Ornamentik dieser Vasen überhaupt eigen sind, auch zwischen schreitenden Figuren auf anderen Darstellungen [6]) vorkommen und hier wie dort ihren nur raumausfüllenden Charakter deutlich zur Schau tragen; vielmehr ist auf dem genannten Fragment das Wasser nur durch einen unter dem Schiffe gemalten Fisch, die Luft, vielleicht die Seeluft, durch den auf einem andern Fragmente [7]) dem Schiffe nachziehenden Vogel, vielleicht eine Seemöve, bezeichnet.

[1]) A. CONZE, Zur Gesch. der Anfänge griechischer Kunst. In den Sitzungsberichten der Wiener Akademie d. Wiss. Jahrg. 1870. S. 505—535. — Dazu G. HIRSCHFELD's wichtige Ergänzungen in dem Aufsatz Vasi arcaici Ateniesi. annali dell Inst. 1872, p. 131 sq.

[2]) Monum. dell Inst. vol. IX, pl. 40, Fig. 2b. Vgl. HIRSCHFELD's Aufsatz, p. 150, No. 71. CONZE, S. 520.

[3]) Vgl. CONZE a. a. O. S. 522.

[4]) G. HIRSCHFELD, a. a. O. pag. 164.

[5]) Mon. Inst. IX, tav. 40, No. 3. HIRSCHFELD's Verzeichniß a. a. O. No. 77.

[6]) Mon. IX, tav. 39 u. 40.

[7]) Mon. IX, 40, Fig. 4.

Eine Beziehung zwischen den Resten griechischer Malerei und jener muthmaßlichen vorhomerischen Naturanschauung läßt sich nicht herstellen. Es muß genügen, auf diese ältesten Erscheinungen aufmerksam gemacht zu haben.

Erst in der homerischen Welt geht uns ein Kulturleben auf, welches wir, Dank der poetischen Gestaltungskraft der ionischen Griechen, von verschiedeneren Seiten betrachten und in seinem keineswegs einfachen Zusammenhang wenigstens einigermaßen erkennen können.

In den Dichtungen Homers und Hesiods [8]) hat sich der Prozeß der Vermenschlichung der Naturkräfte, ihrer Umgestaltung zu Göttergestalten mit menschlichem Antlitz und menschlichem Leibe schon vollständig vollzogen, aber es haften ihnen noch Spuren genug des heimatlichen Elementes an, je tiefer sie als Götter stehen, desto mehr, so daß die untergeordneten und dienenden Unsterblichen, wie die Nymphen der Haine, Grotten und Quellen, die Nereiden des Meeres und die Windgottheiten hier noch in dem engsten Zusammenhange mit der Natur erscheinen, als wären ihre mythischen Personifikationen erst vor Kurzem aus der plastischen Werkstatt des hellenischen Volksgeistes hervorgegangen. Die Landschaft als solche wird darüber freilich keineswegs vergessen, ihre Schilderung spielt, besonders in der Odyssee, eine anmuthige Rolle, theils in Vergleichen, theils in Beschreibungen, ja vereinzelte Spuren einer direkten Beseelung der Natur durch menschliche Stimmungen kommen vor, aber im Ganzen tritt uns auch die Landschaft in kleinen Gruppen mehr plastisch entgegen, es kann keine Rede davon sein, daß sie ebenso liebevoll behandelt wäre, wie die Helden, die uns in ganzer Gestalt und als ganze Charaktere entgegentreten, und von einer absichtlichen Hingabe an die Reize der landschaftlichen Natur lassen sich keine sicheren Spuren entdecken [9]). Es läßt sich hören, wenn man sagt, daß die homerischen Menschen in viel zu alltäglicher Berührung mit der Natur standen, als daß sich das Bedürfniß, sie absichtlich aufzusuchen oder sie abgesondert künstlerisch zu reproduziren, hätte geltend machen können, aber der Hauptantheil an dieser mangelnden Neigung, die wir bei Juden und Indern doch stark vertreten fanden, muß der anthropomorphischen Richtung der griechischen Phantasie zugeschrieben werden. Diese griechische Phantasie war in der That eine plastische Werkstatt, aus welcher alle Natureindrücke in schönen menschlichen Gestalten, den Ebenbildern des Menschen, der seine eigene Schönheit mit staunender Bewunderung entdeckt hatte, wiederhervorgingen.

So sehen wir, daß in der Empfindung und in der Poesie als der ersten der von den Griechen national ausgebildeten Künste, schon in der homerischen Welt jener eigenthümliche, plastische, weil zur Auffassung aller Gegenstände unter menschlicher Gestalt geneigte Grundzug des späteren hellenischen Kunstschaffens sich geltend machte, während zur gleichen Zeit, nach allem was wir den homerischen Dichtungen und der Vergleichung wahrscheinlich gleichzeitiger Monumente entnehmen können, die bildenden Künste sich vom Kunsthandwerk noch nicht emanzipirt hatten und mit diesem noch in wesentlicher Abhängigkeit von der hauptsächlich von Mesopotamien aus beeinflußten Kunst des Orients standen [10]). Diese durch den vielfachen Wechsel-

[8]) L. N. S. 13—21.
[9]) L. N. S. 17—19.
[10]) Im Folgendem schließe ich mich an H. BRUNN's Schrift: Die Kunst bei Homer (Abhandlungen der bay. Akad. d. W., I. Cl., XI. Bd., III. Abthg.) an.

verkehr zwischen dem Osten und dem griechischen Westen zu einer Zeit, wo der griechische Kunsttrieb noch nicht stark genug war, um alle fremden Einflüsse abzuweisen, erzeugte Abhängigkeit ist unzweifelhaft, aber sie ist doch keineswegs vollständig. Die Ideen der homerischen Kunstwerke sind bereits griechisch, nur den Stil der Ausführung müssen wir uns nach orientalischem Vorbild denken. Die Griechen, sagt BRUNN (a. a. O. S. 10) »entlehnten von den Asiaten die Schrift der Kunst, aber auch in der Kunst redeten sie von Anfang an ihre eigene Sprache«.

In der uns angehenden Beziehung sehen wir zunächst, dafs die Gefäfse, deren Homer gedenkt, im Gegensatz zu den oben besprochenen sogenannten »pelasgischen« Vasen, die des Pflanzenschmuckes fast baar sind, als blumenreiche, d. h. mit Blumenornamenten geschmückte bezeichnet werden[11]. Zur Vergegenwärtigung dieses Schmuckes müssen wir an orientalische Ornamente, dürfen aber wohl weniger an den reichen Blumenschmuck der ägyptischen Gefäfse, als an die Behandlung pflanzlicher Ornamente in der assyrischen Kunst denken[12], wie es denn ja auch allbekannt ist, dafs die alterthümlichen Vasen, welche man jetzt in die zweite Altersklasse setzt und als orientalisirende bezeichnet[13], hauptsächlich mit Pflanzenornamenten, außer den ornamental behandelten Thiergestalten geschmückt sind, mit raumausfüllenden Rosetten (z. B. München 946, 943, 949 und oft), mit Palmetten, welche gelegentlich Bäume andeuten sollen (z. B. München 940 B, 948) und stilisirten Blüthenkelchen verschiedener Art (z. B. verschiedene aus der Reihe München 916 bis 966).

Weit wichtigere Denkmäler der homerischen Zeit, als die mit Pflanzenornamenten verzierten Gefäfse, lernen wir aber durch die Beschreibungen des Schildes des Achilleus und des Schildes des Herakles kennen: wichtiger nicht nur für unsere Anschauung der Kunst bei Homer im Allgemeinen, sondern auch insbesondere für die Behandlung landschaftlicher Gegenstände in der damaligen Kunst. Die Götter- und Heldenmythen, wie sie aus dem Epos bekannt sind, treten nur erst in geringem Mafse in den Kreis dieser Darstellungen hinein: es sind Szenen aus der Wirklichkeit und dem täglichen Leben, welche abgebildet sind: Szenen, wie sie zum Theil ähnlich auf den erhaltenen Monumenten der assyrischen Kunst vorkommen. Nach BRUNN's einleuchtender Darlegung[14] würde es überflüssig sein, auf dieses Verhältnifs im Allgemeinen zurückzukommen. Nur die landschaftliche Seite müssen wir hier, unserer Aufgabe gemäfs, näher in's Auge fassen.

[11] Il. XXIII. 885: λέβης ἀνθεμόεντα. — Od. III. 440 ἐν ἀνθεμόεντι λέβητι. — Od. XXIV. 275: κρητῆρ' ἀνθεμόεντα. — OVERBECK, Schriftquellen 205. 206. 207.

[12] LAYARD, Monuments of Nineveh. 2. series. Pl. 57—68. Pl. 56.

[13] BRUNN, Probleme in der Gesch. der Vasenmalerei. (Abhdlg. der bay. Akad. d. W. I. Cl. XII. Bd. II. Abthlg.) S. 23. O. JAHN, Einleitung in die Beschreibung der Münchener Vasensammlung S. CXLV, woselbst frühere Literaturangaben.

[14] Kunst bei Homer, bes. S. 11 ff. Andere Gelehrte sind anderer Ansicht. Wenn von den Gegnern des Schildes z. B. MATZ (Philologus XXXI, 4. S. 616) fragt: »Und wann sollte denn der antike Hörer überhaupt zum Bewufstsein oder gar zur klaren Anschauung jener Disposition kommen?«, so ist darauf allerdings nicht zu antworten. Es ist aber auch sicher nie Jemandem eingefallen, zu behaupten, Homer habe bei seinen Hörern eine Anschauung der Disposition seines Schildes hervorrufen wollen. Ihm konnte es als Dichter nur darauf ankommen, seine Zuhörer durch eine Schilderung der dargestellten Gegenstände poetisch anzuregen. Aber dafs seine Worte trotzdem Rekonstruktionen von der Bedeutung der BRUNN'schen zulassen, beweist doch, dafs dem Dichter selbst der Schild in sehr fester Gestalt vorgeschwebt haben mufs. Mir genügt übrigens, dafs ein solcher Schild existirt haben konnte.

Gleich im Zentrum des Schildes des Achilleus finden wir ein, der Beschreibung nach [15], grofsartig zusammenfassendes Naturgemalde

Drauf nun schuf er die Erd und das wogende Meer und den Himmel
Helios auch unermüdet im Lauf und die Scheibe Selenes,
Drauf auch alle Gestirne, so viel sind Zeichen des Himmels
Auch Plejad und Hyad und die grofse Kraft des Orion
Auch die Bärin, die sonst der Himmelswagen genannt wird,
Welche sich dort umdreht und stets den Orion bewachet
Und sie allein niemals in Okeanos Bad sich hinabtaucht

Haben wir uns diese Darstellung personlich, durch Personifikationen der genannten Gegenstände, oder unpersonlich vorzustellen? Die Art der Schilderung scheint keinen Zweifel daruber zu lassen, dafs keine menschlichen Gestalten gemeint sind, wenngleich die zitirte Vossische Uebersetzung dem Meere die Eigenschaft des Wogens und der Selene die Scheibengestalt hinzu dichtet. Zwei andere Erwägungen aber sind entscheidend Erstlich, die homerische Ausdrucksweise Die Worte »Γαῖα, Οὐρανός, Σελήνη, Ἠέλιος« kommen in den homerischen Gedichten zwar schon persönlich vor, nicht aber, scheint es, θάλασσα, und zu der personifizirten Selene würde auch das Beiwort πλήθουσα kaum stimmen Zweitens aber, wurde es allen unseren Begriffen von der Entwicklung der griechischen Kunst ins Gesicht schlagen, wenn wir annehmen wollten, jene gottlichen Personifikationen der Erde, des Himmels, des Mondes, der Sonne seien zur Zeit Homer's in der bildenden Kunst schon vorgekommen, und gar so ausgebildet, daſs man sie hätte erkennen können Dafs dies Naturgemalde ein unpersönliches gewesen, hat man denn auch, scheint es, von jeher angenommen Voss' Uebersetzung weist darauf hin, die Druckart der Anfangsbuchstaben jener Gegenstände in unseren griechischen Ausgaben zeigt die Uebereinstimmung der Philologen, Friederichs [16]) knupft an diese Voraussetzung seine Polemik gegen die Realitat des homerischen Schildes, Brunn [17]) setzt sie bei seiner Widerlegung Friederichs' voraus Friederichs rief a a. O aus »Wo gabe es für das erste Bild, welches Himmel, Meer und Erde unpersönlich darstellte, eine Analogie nicht nur in der alten, sondern in der griechischen Kunst überhaupt? und wie konnte es dafür eine Analogie geben?« Wenn Friederichs sich der assyrischen Monumente und ihrer Verwandtschaft mit den griechischen der in Rede stehenden Zeit erinnert hätte, wurde er so vielleicht nicht gefragt haben In der That finden wir, worauf schon Brunn (S 14) hingewiesen hat, auf zwei erhaltenen Bronzeschalen Assyriens gerade das Zentrum durch eine sehr massive Darstellung irdischen Bodens ausgefullt [18]), das Meer dagegen finden wir, von anderen häufigen Wasserdarstellungen abgesehen, am deutlichsten auf einem von Botta und Flandin (I, pl 32—34) publizirten Reliefe dargestellt, und Sonne, Mond, Sterne und Planetengloben [19]) kommen nicht selten auf den Siegelzylindern der Assyrer vor, auch darf hier wohl an die grofseren himmlischen Darstellungen, die wir in ägyptischen Tempeln gefunden haben, erinnert werden In welcher Weise diese Elemente im Mittelkreise des home-

[15]) Il XVIII 483 489
[16]) Philostr Bilder S 226
[17]) K. bei Homer S 11 S 14
[18]) Layard 2 series 1 61 u 66
[19]) Gellert, Grundzuge der assyrischen Kunst, S 26 u 27 vgl Layard l c
[1] 69 No 11 30 32 47 48

rischen Schildes verbunden gewesen sind, können wir uns freilich nicht deutlich vorstellen. Etwas chaotisch mag die Darstellung ausgesehen haben; doch ist es auch möglich, dass der Dichter hier ausgeschmückt hat und dass die Darstellung, wie er sie selbst auf einem Schilde gesehen, einfacherer Art gewesen. Es muss genügen, das Vorkommen jener einzelnen Elemente nachgewiesen zu haben.

Leichter noch können wir uns die Bildung des landschaftlichen Hintergrundes auf den verschiedenen das Zentrum des Schildes umkreisenden Streifen nach Analogie der assyrischen Reliefdarstellungen veranschaulichen [20]. Die friedliche und die belagerte Stadt mit den in ihnen und um sie befindlichen Figuren können wir uns sehr wohl nach Maßgabe der Abbildungen auf Tafel 17, 18, 21, 39, 40 von LAYARD's zweiter Publikation assyrischer Monumente vorstellen. Der Kampf an den Ufern des Flusses kommt auf Tafel 46 zu äusserst lebendiger Anschauung.

Die landschaftlichen Hintergründe, welche in den Versen Il. XVIII, 541—589 vorkommen, in den Darstellungen, die von BRUNN als die vier Jahreszeiten aufgefasst und in den dritten Kreis des Schildes verlegt worden [21], lassen sich nicht für alle Stücke in gleich analoger Weise in den assyrischen Monumenten nachweisen, doch darf auch hier für das »Feld neuvallender Saat, wo die Schnitter maheten« (S. 550) wohl an ähnliche ägyptische Darstellungen erinnert werden, ohne irgendwelche Konsequenzen für ägyptische Einflüsse auf die homerische Kunst ziehen zu wollen. Das »Rebengefilde, von schwellendem Weine belastet« (V. 561) findet dagegen sehr deutliche Vorbilder auf dem oberen Theil der LAYARD'schen Tafeln (a. a. O.) 15, 22 und 23, an Verdeutlichungen von Graben, Gehege und dem zu dem Rebhain führenden Pfade (V. 564 und 566) fehlt es ebensowenig in den genannten Tafeln, und der rauschende Fluss mit dem langaufsprossenden Röhricht, längs dem die Heerden zur Weide entlang eilen (V. 575 und 576) kommt durch die Abbildungen auf Tafel 12, 25, 27, 28 zu ebenso verständlicher Anschauung, wie wir uns die »Trift im anmuthigen Thal, durchschwärmt von silbernen Schafen, Hirtengeheg und Hütten zugleich, und Ställe und Obdach« (V. 587—589) aus den Tafeln 29, 36 und 37 in verständlicher Weise rekonstruiren können. Der Ozean endlich, welcher als äusserster Rand den Schild umschliesst, findet in den streifenartigen Wasserdarstellungen, welche die Bilder auf einer ganzen Reihe der assyrischen Monumente am unteren Rande abschliessen, (z. B. a. a. O. Tafel 39) eine sehr naheliegende Analogie, doch möchte ich des ornamentaleren Abschlusses wegen, hier eher eine Darstellung des ganz ornamental stilisirten Wellenschema's annehmen, wie es an ähnlicher Stelle, durch die Delphine als Meereswogen beglaubigt, auf der bekannten alten Lampe des Museums von Cortona, öfter in den Gräbern Etruriens [22] und gelegentlich im Vasenstile, wenn auch erst im späteren, sich findet [23]. An eine strenge Uebereinstimmung des Stiles mit jenen assyrischen Monumenten dürfen wir bei dem Kunstwerk des Hephästos überhaupt nicht denken. So gut der griechische Künstler seinen eigenen Ideen in der Anordnung folgte, wird er auch in der Ausführung, trotz aller Beeinflussung durch die assyrische Kunst, im Einzelnen doch oft anderen Traditionen ge-

[20]) BRUNN, a. a. O. S. 13.
[21]) Rhein. Mus. N. F. 1847. S. 341.
[22]) Z. B. Mon. Inst. VIII, tav. 36.
[23]) Antiquites du Bosphore Cimmerien pl. 61; vgl. GERHARD Apul. Vas. Tfl. C. oben.

folgt sein [24]) Die assyrischen Monumente sind uns vor allen Dingen wichtig als Waffen gegen diejenigen Gegner der Realität des homerischen Schildes, welche auch in den dort geschilderten landschaftlichen Gegenständen, die Gründe für die Unmöglichkeit der Realität dieses Kunstwerks gefunden haben Ob diese landschaftlichen Hintergründe gerade auf einem bestimmten Schilde, nach welchem Homer seinen Schild des Achilleus beschrieben, und gerade so in der Anordnung wie unsere Forscher es wahrscheinlich gemacht haben, angebracht gewesen, ist für den Zweck dieser Schrift übrigens gleichgültig Uns genügt dass eine solche Behandlung landschaftlicher Gegenstände, in einfach unbeholfen realistischer Weise nach Art der assyrischen Reliefs, in jener Zeit überhaupt vorgekommen sein muss und durch die homerische Dichtung hinlänglich bezeugt wird Es ist daher überflüssig, den Schild des Herakles mit seinen ähnlichen Darstellungen hier ebenfalls einer vollständigen Untersuchung zu unterwerfen [25]) Nur der Streifen, welcher nach BRUNN (S. 20) den Hafen mit dem Fischer und den Fischen und den über das Meer den Gorgonen zueilenden Perseus enthalten, interessirt uns wegen seines Seestück-artigen Inhalts hier als Neuigkeit, und der Randstreifen mit dem Ozean ist, wenn wir nicht nur dem Dichter die grössere Ausschmückung zuschreiben müssen, reicher gestaltet und mit Fischen und Schwanen bunter belebt gewesen als auf dem Schilde des Achilleus

Interessant für unser Thema ist übrigens, dass auf beiden Schilden die verschiedenen Farben der verschiedenen Metalle auch zur Abgrenzung der landschaftlichen Gegenstände benutzt erscheinen Auf dem Schilde des Achilleus ist das Rebengefilde golden, die Pfähle sind silbern und die Trauben schwarz (V 561, 62) Der Graben ist sodann dunkelstahlblau gebildet mit zinnernem Gehege (V. 564 und 65), und von dem Ackerland wird (V. 548) hervorgehoben, dass es wie geackert ausgesehen obgleich es von Golde gewesen Freilich, dem reifen Saatfeld musste die goldene Farbe natürlicher sein Im Schilde des Herakles dagegen wird das Meer aus Zinn gebildet (V. 208), dessen Farbe, wie schon BRUNN [26]) angedeutet hat, unter Umständen der Meeresfläche, sicher aber der Wasserfarbe, sich annähern kann Durch diese verschiedene Farbengebung ist jedenfalls ein malerisches Element in die Darstellungen hineingekommen, durch welches die landschaftlichen Gegenstände nur gewinnen konnten Im Ganzen aber haben wir sie uns natürlich, trotz aller möglichen Feinheiten der Details z B. der Rebstöcke, in nichts weniger als malerischer Anordnung vorzustellen, sondern, ohne perspektivische Kenntniss und ohne klare Einfachheit, theils in ziemlich chaotischem Durcheinander mit den Figuren (wie z B auf der assyrischen Schale bei LAYARD a a O Pl 66) theils in nüchternem Neben- und Uebereinander, wie es auf den mesopotamischen Monumenten die Regel bildet.

So sehen wir, wie in einer Zeit, in welcher die griechische Poesie und der griechische Mythus uns schon in echt nationalhellenischem Gewande entgegentreten, wie nach den Gedichten selbst, welche die erste nationale That des hellenischen Geistes waren, die **bildenden** Künste noch weit hinter diesen Leistungen zurückbleiben und, so sehr der griechische Geist in der Idee und Anordnung schon durchbricht, im Ganzen der Ausführung und der Dar-

[24] Das ornamentale Wellenschema als solches kommt wenn auch etwas anders gestaltet schon auf den »pelasgischen« Vasen vor: CONZE, a. a. O Tf IX, 2

[25]) BRUNN, K. b Homer S 17—21

[26]) Rhein Mus N F 1847, S 343

ftellungsmittel noch durchaus von den Banden des Orients umftrickt find. Als Folge davon fehen wir auf unferem Gebiete ein gröfseres Streben und Verfuchen in der Darftellung landfchaftlicher Hintergründe, als es uns im Anfang der nationalen Blüthezeit griechifcher Kunft begegnen wird. Sobald das angeborene unvergleichlich hohe Stil- und Schönheitsgefühl der Griechen fich zu felbftändigem Bewufstfein hindurchgearbeitete, mufsten die Künftler einfehen, dafs das Relief überhaupt nicht da fei, um ausgeführte landfchaftliche Hintergründe darzuftellen, und felbft in malerifchen Flächendarftellungen mufste jedes landfchaftliche Bild das künftlerifch zartfühlende Auge beleidigen, folange die mangelnde Luft- und Lichtperfpektive jedem, der die Natur vor Augen hatte, zeigte, dafs folches Landfchaftsbild doch nicht fo ausfah, wie die Natur. Ich werde auf diefen Gegenftand fpäter näher eingehen müffen. Nur daran mufs ich fchon hier erinnern, dafs die griechifchen Künftler jene technifchen Schwierigkeiten doch wohl überwunden hätten, wenn fie das Bedürfnifs, fich tiefer in landfchaftliche Darftellungen einzulaffen, empfunden hätten. Der Anthropomorphismus aber, mit dem fie je mehr und mehr die ganze Blüthezeit hindurch die Natur anfahen, liefs ein folches Bedürfnifs nicht aufkommen, und die homerifchen und hefiodifchen Gedichte haben nicht am wenigften dazu beigetragen, diefe anthropomorphifche Naturanfchauung anzuregen, wachzuhalten, weiterzubilden und, wie jedem Griechen, fo auch den bildenden Künftlern in Fleifch und Blut übergehen zu laffen.

—

Die Entwicklung der griechifchen Kunft läfst fich von der Zeit Homers an ohne wefentliche Lücken in ftetem Fortfchritte bis zu ihrer Vollendung zur Zeit des Perikles und von dort ebenfo ununterbrochen durch die verfchiedenen Phafen ihrer Blüthe herabverfolgen bis zur Zeit Alexander des Grofsen. Es läfst fich verfolgen, wie fie fich losgerungen aus den Windeln des Orientes, die ihr Säuglingsalter umwanden, wie fie felbft fehen und gehen gelernt und, zur höchften männlichen Schönheit erftarkt, ihre ureigenen Wege, die zugleich die Wege des Ewig-Schönen waren, gewandelt, bis fie, alternd, nach der Zeit des Welteroberers Alexander, wieder öftlichen oder richtiger internationalen Einflüffen zugänglich wurde, um fo ihrerfeits die Welt zu erobern. Wie die landfchaftliche Natur vor und bis zu diefer kosmopolitifchen in der Regel »hellenistifch« genannten Zeit des Griechenthums in der Kunft fich wiederfpiegelt, das zu erforfchen, ift der Zweck diefes zweiten Abfchnittes meiner Schrift. Wie bei jeder hiftorifchen Darftellung, könnten wir bei diefer Unterfuchung zwei Wege gehen: entweder könnten wir den zu durchmeffenden Zeitraum in eine Anzahl kleinerer Zeiträume zerlegen und in jedem derfelben alle Zweige der griechifchen Kunft neben einander auf unfere Zwecke hin unterfuchen, oder wir könnten jeden Kunftzweig abgefondert für fich von Anfang bis zu Ende durch die verfchiedenen Epochen des gefammten Zeitraumes hindurch verfolgen. Der erfte Weg würde der anfchaulichere fein, wenn die verfchiedenen Epochen in der Kunftgefchichte fich wirklich fo fcharf abgrenzen liefsen, wie oft in der politifchen und felbft in der Literatur-Gefchichte, oder wenn die Entwicklung aller Zweige der bildenden Künfte ftets gleichen Schritt neben einander gehalten hätte. Da diefe Bedingungen aber nicht vorhanden find, fo wird der zweite Weg uns einfacher und klarer zum Ziele führen. In diefem Kapitel follen daher, im Anfchlufs an die Kunft des homerifchen Zeitalters, nur noch die ferneren Entwicklungsphafen der griechifchen Kunft nach den Schriftquellen, etwa fo weit Brunn fie

ebenfalls in seiner Schrift »Die Kunst bei Homer« mitbehandelt hat, auf unsere Frage hin angesehen werden. Im folgenden dritten Kapitel soll die Geschichte der landschaftlichen Andeutungen in der voralexandrinischen Vasenmalerei, natürlich nur nach den erhaltenen Bildern, zusammengefasst werden. Das vierte Kapitel wird sodann die Entwicklung landschaftlicher Gegenstände in der griechischen Plastik durch unseren Zeitraum verfolgen. Das fünfte Kapitel wird die landschaftlichen Hintergründe in der griechischen Wand- und Tafel-Malerei dieser Periode behandeln, und im sechsten Kapitel endlich soll die Dekorationsmalerei der griechischen Bühnen untersucht werden. Ich brauche diese Anordnung nicht weiter zu rechtfertigen, da es in die Augen springt, dass die Untersuchung auf diese Weise von dem für unser Thema Unwichtigeren zu dem Wichtigeren aufsteigt und auch die historische Entwicklung der verschiedenen Kunstzweige der Reihe nach einigermaßen gewahrt bleibt.

Ich knüpfe hier daher ohne Weiteres noch einige Bemerkungen über die Behandlung landschaftlicher Gegenstände in der Zeit der Anfänge der griechischen Kunstgeschichte an, abgesehen von den etwa in diese Zeit zu setzenden Vasenmalereien, die im nächsten Kapitel im Zusammenhang weiter untersucht werden sollen.

Das wichtigste Werk der Uebergangszeit, von dem wir Kunde haben, ist für uns die Lade des Kypselos[27]. Was Pausanias (V. 17—19) an landschaftlichen Gegenständen zwischen den reichen mythologischen Darstellungen dieses vielbesprochenen Kunstwerks anführt, ist das Folgende. Im ersten (untersten) Streifen, das Haus des Amphiaraos[28] an der einen, und möglicherweise der Fluss Amymone, in dem die Hydra sich aufhält, an der anderen Seite[29], im zweiten Felde etwa eine Andeutung des Tempels, aus dem Idas Marpessa zurückführt, und »Himmel und Erde« auf den Schultern des Atlas, im vierten Streifen die Grotte des Dionysos, um welche Weinstöcke, Apfelbäume und Granaten wachsen, und im fünften, nach Pausanias' Vermuthung, die Grotte der Zauberin Kirke. Dass diese landschaftlichen Gegenstände nicht mehr eine solche Rolle spielen, wie auf dem Schilde des Achilleus, fällt sofort auf. Es sind einzelne Dinge, die im plastischen Relief sich leichter darstellen lassen, keine ganzen Städte, Saatfelder, Rebengefilde, schilfbewachsene Ströme nach assyrischer Weise mehr. In der That haben wir uns auch in landschaftlicher Beziehung den orientalischen Einfluss hier

[27] Aus der zahlreichen Litteratur bietet für die vorliegende Untersuchung OVERBECKS Arbeit in den Abhandlungen der k. sächs. Ges. d. W. 1865 S. 591—674 die meisten Anknüpfungspunkte.

[28] PAUSANIAS sagt: μετὰ δὲ τοῦ Ἀμφιαράου τὴν οἰκίαν ἔστιν ἀγὼν ὁ ἐπὶ Πελίᾳ u. s. w. Das Haus muss daher an die letztere Darstellung gegrenzt haben und kann nicht an der Seite gestanden haben, an welche OVERBECKS hübsche Rekonstruktion es verlegt.

[29] Dass die Worte . . . ἐν τῷ ποταμῷ τῷ Ἀμυμώνῃ θηρίον richtiger nur als mythologische Notiz aufzufassen sind, wie OVERBECK S. 670 will, dass also keine Andeutung des Wassers selbst gegeben wird, wahrscheinlich, wenn wir die Darstellung desselben Gegenstandes auf so alten Vasen, wie der Arch. Ztg. 1859 Tf. 125, vergleichen. Ebensowenig findet die Quelle sich auf den Hydriavasen, die Mon. Inst. Vol. III tav. XLVI zusammengestellt sind. Doch scheint der Krebs, der auf einigen dieser Darstellungen vorkommt, als Flussthier, die Rolle der landschaftlichen Bezeichnung zu spielen.

so gut wie überwunden zu denken, wie der ganze Kreis mythologischer Darstellungen, welche den Kasten schmücken, durchaus darauf hinweist, dass der national-hellenische Mythus bereits voll ins Bewusstsein des Künstlers übergegangen ist, und in der Personifikation der Flügelgestalt der Nacht, mit den Kindern Schlaf und Tod im Arm, uns die Vermenschlichung einer Naturerscheinung in einer Weise entgegentritt, welche die anthropomorphische, von der landschaftlichen Auffassung der Natur abgewendete Phantasie des Künstlers uns klar vor Augen stellt. Wir sind daher sicher berechtigt, die landschaftlichen Gegenstände hier schon mehr nur andeutungsweise dargestellt zu glauben, wie sie uns auf den alten Vasen entgegentreten, womit es stimmen würde, sich die Bäume bei der Grotte des Dionysos, welche Pausanias als Apfelbäume, Granatbäume und Reben unterscheidet [30]) ziemlich deutlich charakterisirt zu denken. Ihrer individuellen Kadenz wegen fügen sie sich dem Reliefstil von allen landschaftlichen Gegenständen am leichtesten, und gerade die genannten Bäume sind auch auf den Vasen am leichtesten zu unterscheiden. Schwerlich werden wir uns die Hintergründe viel ausgeführter vorzustellen haben, als sie uns auf OVERBECK's Rekonstruktion entgegentreten. Doch scheinen die landschaftlichen Gegenstände hauptsächlich an die Ecken gerückt zu sein und so auch ihrerseits durch Responsion zur Symmetrie des Ganzen beizutragen. Dieses scheint auch BRUNN zu meinen, wenn er auf die besonders hervortretende Szenerie der Eckgruppen, aufmerksam macht [31]). Schliesslich sei noch daran erinnert, dass die verschiedenen Farben des Holzes, Goldes und Elfenbeins, aus denen nach Pausanias die Bildwerke gefertigt waren, auch in landschaftlicher Beziehung nicht irrelevant gewesen sein werden. Dass die Früchte der Bäume z. B. vergoldet gewesen, ist eine ansprechende Vermuthung OVERBECK's, die er ebenso (Gesch. d. Pl. 2. Aufl. S. 78) an dem Apfelbaum von Zedernholz wiederholt, welcher nach Pausanias (VI, 19, § 8), von der Schlange umringelt in der Hesperidengruppe des Theokles, des Sohnes des Hegylos, im Schatzhaus der Epidamnier zu Olympia angebracht war.

Von dem Werke dieses Zeitraums, welches nächst der Lade des Kypselos den Scharfsinn unserer Gelehrten am meisten angeregt hat, von dem Throne des Apollon zu Amyklae mit seinem reichen Reliefschmuck, berichtet Pausanias (III, 18, 19) weniger klar, als von jener Lade. Von landschaftlichen Andeutungen berichtet er gar nichts, doch haben wir sie uns auf diesen Reliefs, wie auf denen des Tempels der Athene Chalkioikos von Gitiades und den anderen ohngefähr gleichzeitigen und ähnlichen Arbeiten, nicht wesentlich verschieden von der Gestaltung zu denken, wie wir sie für den Kasten des Kypselos für wahrscheinlich hielten.

Das Interesse der Künstler dieser Zeit war der Technik und den mythischen Stoffen zugewendet. So viele Unterschiede in der Bedeutung der Künstlerreihe der Entwicklungszeit unsere Forscher für die Geschichte der Plastik daher auch herausgebracht haben, in der Behandlung landschaftlicher Gegenstände werden wir keine Phasen der Entwicklung in dieser Zeit annehmen dürfen. Einmal zurückgedrängt auf das bescheidene Mass, welches der hellenische Kunstsinn ihnen in mythologischen Reliefdarstellungen angewiesen hatte, verharrten die Hintergründe Generationen lang in derselben

---

[30]) Vgl. OVERBECK S. 664—65.
[31]) Kunst bei Homer S. 22.

interesselosen und einfachen Gestalt, während in der Ausbildung des menschlichen Körpers und der Figurengruppen die Entwicklung sich durch die feinsten Nuancen hindurch verfolgen läfst.

Von den Pflanzendarstellungen an dem Hypokreteridion des Glaukos von Chios[52]) braucht hier daher nicht weiter geredet zu werden. Nur einige Werke des Rhoikos und Theodoros, auf deren vielumstrittene Genealogie hier natürlich nicht eingegangen werden kann, dürften uns noch interessiren. Pausanias (X, 38, 3) erwähnt einer Statue des Rhoikos, welche die Ephesier als die der Nacht bezeichneten. Wenn man bezweifelt, dafs die Nacht wirklich gemeint gewesen[53]), so hat man sich vielleicht nicht erinnert, dafs schon an der Lade des Kypselos diese Naturpersonifikation vorkam. Uns bleibt es interessant, dafs schon in so früher Zeit Naturerscheinungen von den Griechen in menschlicher Gestalt dargestellt wurden, wie der Mythus sie freilich längst als solche aufgefafst hatte. Andererseits haben wir von im Alterthume hochberühmten Werken der Goldschmiedekunst des Theodoros Kunde, welche wichtige Gegenstände der Natur, nämlich ganze Bäume, eine Platane und einen Weinstock in runder Plastik darstellten[54]). Verschiedene alte Schriftsteller gedenken dieser wahrscheinlich für den König Krösus gearbeiteten und später an den Hof der Perserkönige gewanderten Prachtwerke in den bewunderndsten Ausdrücken[55]). Sie standen für gewöhnlich im Schlafzimmer des grofsen Königs und wurden bei Audienzen im grofsen Saale neben den Thron gestellt. Zwischen den goldenen Blättern des Weinstocks glühten die Trauben von Smaragden und Rubinen in orientalischer Pracht und auch die Platane war ein Meisterstück feiner Arbeit. Wenn Xerxes eine wirkliche Platane in Lydien vergolden liefs, wie wir oben gesehen haben, so mag ihm die goldene Platane des samischen Künstlers dabei vorgeschwebt haben. Wenn wir bedenken, dafs in einem Gedichte des epischen Zyklus, in dessen Zeit die orientalisirende Kunst noch hineinragte, ebenfalls ein goldener Weinstock vorkommt, und dafs auch diese goldenen Bäume aller Wahrscheinlichkeit nach für orientalische Fürstenhöfe geschaffen wurden, so werden wir allerdings eine asiatische Nachwirkung in diesen Werken der Goldschmiedekunst nicht läugnen mögen; doch mufs hier noch einmal daran erinnert werden, dafs auch dem bereits nationaler ausgebildeten Kunstsinn der Griechen die plastische Darstellung einzelner individuell abgerundeter Bäume weniger bedenklich erscheinen mufste, als die Ueberfüllung der Reliefs mit landschaftlichen Hintergründen. So aufgefafst, fügen sich auch diese goldenen Platanen und Rebstöcke ohne Unterbrechung dem geschilderten Entwicklungsgange der landschaftlichen Darstellungen in der griechischen Kunst, jenem Entwicklungsgange, nach welchem die Hintergründe zur homerischen Zeit sich noch orientalisirend

[52]) Overbeck S. Q. 270.

[53]) Overbeck, Gesch. der gr. Plastik, 2. Aufl. S. 71.

[54]) Für den Zweck dieser Schrift ist es nicht geboten, Partei zwischen Brunn und Urlichs über die Frage zu ergreifen, ob der Goldschmied Theodoros identisch mit dem Erzgiefser gewesen oder ein jüngerer desselben Namens. Nur möchte ich der Ansicht Urlichs, dafs diese kostbaren Werke der Goldschmiedekunst nicht wohl mit dem alterthümlichen Charakter, welcher der Erzbildnerei des Theodoros zugeschrieben wird, bestehen konnten (Rhein. Mus. 1856 S. 28), die Thatsache entgegenhalten, dafs schon in der kleinen Ilias von einem goldenen Weinstocke die Rede ist (Overbeck S. Q. 223). Vgl. Brunn, Kunst bei Homer, S. 42—43.

[55]) Urlichs a. a. O. S. 26–28 hat sie wohl am eingehendsten behandelt. Die Schriftquellen bei Overbeck S. 284—291.

breit machten, bis das anthropomorphische, individualisirende Element der homerischen Poesie auch die bildenden Künstler ergriff und nach richtigem Stilgefühl die landschaftlichen Gegenstände immer mehr verschwanden, um in der nationalhellenischen Kunst nur noch andeutungsweise im Relief zu erscheinen, und selbst in der Malerei, wie wir sehen werden, sich zurückzuhalten, bis einige perspektivische Kenntnisse dem natürlichen Gefühle der griechischen Künstler landschaftliche Darstellungen erträglich machten.

DRITTES KAPITEL
Die landschaftlichen Andeutungen in der älteren Vasenmalerei.

SAMUEL BIRCH schätzte im Jahre 1858 die Zahl der ausgegrabenen griechischen Vasen auf etwa 15,000 [1]. Seit jener Zeit hat sie sich jedenfalls bedeutend vergrößert. Wer daher eine Erscheinung auf dem Gesammtgebiet der griechischen Vasenkunde verfolgen will, hat ein ungeheueres, kaum zu übersehendes Material zu bewältigen. Ich habe die Vasensammlungen von London, Paris, Athen, sowie sämmtliche deutschen und die wichtigeren italienischen Sammlungen gesehen, aber, außer den Publikationen, habe ich für den Zweck dieser Schrift nur die deutschen, italienischen und griechischen Sammlungen selbst eingehend durchforschen können. Wer die Bedeutung der Publikationen und der genannten Sammlungen kennt, wird mir gleichwohl zugestehen, daß dieses Material ausreicht, um mit einiger Zuversicht die gesehenen Erscheinungen zu verallgemeinern, denn es versteht sich, daß es sich hier bei solcher Fülle nicht um eine vollständige Aufzählung handeln kann, sondern nur um die Darlegung der gemeinsamen Bildungsprinzipien und ein etwas längeres Verweilen bei einzelnen besonders interessanten Erscheinungen. Doch mußte die Besprechung selbst der letzteren beschränkt werden, womit nicht gesagt sein soll, daß nicht auch unabsichtlich die Anführung der einen oder der anderen Darstellung, welche Beachtung verdient hätte, ausgelassen sein konnte. Ich selbst werde am dankbarsten für Vervollständigung nach dieser Seite hin sein.

Wenn wir bedenken, daß die ältesten auf griechischem Boden gefundenen Vasen, wenigstens dem Stil und der Darstellung nach, in die vorhomerische Zeit gesetzt werden [2]) und daß wir von dieser Zeit an eine ununterbrochene Reihe von bemalten Vasen bis in das letzte Jahrhundert vor Christus hinab besitzen [3]), so braucht über die Bedeutung der Geschichte der Vasenmalerei für die griechische Kunstgeschichte kein Wort weiter verloren zu werden. Nur freilich werden wir die besondere Stilentwicklung der doch mehr handwerkmäßigen Keramographie nie aus den Augen lassen dürfen und uns daher vor voreiligen Rückschlüssen von dieser auf die Megalographie hüten müssen.

Von jenen ältesten, sogenannten »pelasgischen« Vasen, auf denen sich kaum Pflanzenornamente und Andeutungen der Landschaft nicht anders, als die Bezeichnung des Wassers durch einen Fisch, der Luft durch einen Vogel gefunden haben, ist schon im vorigen Kapitel die Rede gewesen.

---

[1]) History of ancient pottery, Vol. I, p. 210.
[2]) CONZE, Zur Gesch. der Anfänge der griech. Kunst, a. oben a. O., letzte Seite.
[3]) JAHN, Einleitung p. CCXXXIII.

Ebenso von der nachfolgenden Gattung, den mit Pflanzenornamenten ohne inneren Zusammenhang reichlich gespickten orientalisirenden Vasen. Es muss hier doch auch daran erinnert werden, dass wir auf diesen augenscheinlich von Asien her beeinflussten Vasen dennoch eine selbständige assyrisirende Behandlung der Landschaft, wie wir sie in der Vase Pl. 66 von Layard's zweiter Serie assyrischer Monumente sehen, niemals gefunden haben. Die landschaftlichen Gegenstände sind vielmehr stets zusammenhanglos und ganz ornamental stilisirt als Rosetten, Palmetten, Blüthenkelche, Kelch- und Knospenkränze u. s. w. behandelt[4]). Einmal kommt auch auf einer Vase dieses Stils ein Schiff zwischen Wasservögeln vor, ohne dass das Wasser weiter angedeutet wäre[5]). — Auf den von Conze publizirten melischen Thongefässen, die sich in der Entwicklung hier anschliessen, steht das Prinzip der Raumausfüllung durch stilisirte Pflanzenornamente noch in voller Blüthe[6]), doch kommt auch die Zickzacklinie, die wir ähnlich auf jenen allerältesten Vasen fanden, in ähnlicher Beziehung hier noch vor[7]) und wir dürfen dieselbe weder dort noch hier als Wasserandeutungen auffassen. Es ist daher als ein Missverständniss des Nachahmers anzusehen, wenn auf einer diesen Stil affektirt nachahmenden Vase (Mon. Inst. IX, 4) das Wasser doch durch solche Zickzacklinien gemeint ist[8]). Eine wahrhafte Fülle von Rosetten, Palmetten, stilisirten Blüthen, Sternen und Ranken ist zwischen den Figurendarstellungen dieser melischen Thongefässe ausgebreitet, als stilisirte landschaftliche Bodenandeutungen sind unter dieser Fülle jedoch wohl nur die ganz ornamental behandelten Palmetten zwischen den Pferdebeinen auf Taf. I, 1, IV, V, 1, und zwischen den Männerbeinen auf Taf. III anzusehen[9]). Lehrreich ist es, dieses Ornamentationsprinzip mit dem assyrischen zu vergleichen, was Conze durch die Beifügung eines ausser mit dem »heiligen Baume« mit Palmetten und Rosetten verzierten assyrischen Fragments auf Taf. V No. 8 erleichtert hat. — Die in der Entwicklung zunächst folgende Gruppe der Gefässe von Korinth, Kleonae und Aigina, unter denen die Dodwellvase sich befindet[10]), gehen in landschaftlicher Beziehung kaum über die vorige Klasse hinaus, auf einem Lekythos aus Caere (Ann. Inst., 1866, 1 Q) befinden sich noch Rosetten und Palmetten zwischen den Pferdebeinen, wie auf den melischen Thongefässen, doch lässt die Ueberwucherung mit den stilisirten Pflanzenornamenten bedeutend nach und auf einer argivischen Tasse mit dem Kampfe des Herakles und der Hydra (Arch. Ztg. 1859 T. 125, 3) ist bereits ein nicht mehr konventionell, aber äusserst unbeholfen gezeichneter Baum neben einem orientalisirenden Gewächse angebracht. Noch mehr ziehen die Pflanzenornamente sich auf den von Brunn[11]) hier angereihten chalkidischen Gefässen zurück, und die unter diesen Vorstufen zuletzt genannte Arkesilaosvase[12]) bedient sich bereits der beliebig, aber nicht ornamental angebrachten Thiere zur Bezeichnung des afrikanischen Lokals.

[4]) München No. 946 = Micali Ant. mon. 74. München 949, 950, 953 etc.
[5]) München 948.
[6]) Conze, Melische Thongefässe. Tafel I—V.
[7]) A. a. O. Taf. 2.
[8]) Vgl. Brunn, Probleme, S. 25. Ich nehme keinen Anstand, als sicher hinzustellen, was Brunn dort durch ein »wie es scheint« einschränkt.
[9]) Vgl. auch Br. Mus. N. 2589, Birch, History of ancient pottery I, p. 257.
[10]) Brunn, Probleme, § 12, S. 25 ff.
[11]) Probleme S. 30 § 14.
[12]) A. a. O. S. 34 § 16.

An die Spitze der dieſen Vorſtufen der Vaſenmalerei gegenüber als Hauptreihe anzuſehenden attiſchen Vaſen[13]), zu denen die Mehrzahl der ſchwarz- und rothfigurigen Vaſen unſeren Muſeen gehören, wird, als einem ſtrengeren Archaismus und inſoferne ſelbſt erſt noch den Vorſtufen angehörig, die berühmte ſ. g. François-Vaſe der Florentiner Sammlung[14]) geſtellt. Finden ſich hier im Ornament auch noch orientaliſirende Formen — die reichen Figurendarſtellungen ſind hier von raumausfüllenden Pflanzenornamenten befreit; an ihre Stelle ſind die Inſchriften getreten, die Handlung wird reichhaltig und voll erzählt, und die landſchaftlichen Hintergründe werden in ähnlichem Stile mit in Reihe und Glied geſtellt, wo ihre Erſcheinung nothwendig iſt. Im oberen Streifen iſt nunmehr das Meer, auf dem ein Schiff dahinfährt und in dem ein Mann ſchwimmt, bereits durch wohlausgeprägte Wellenlinien (nicht Zickzacklinien) natürlicher ausgedrückt als auf manchen ſpäteren Vaſen. Auch die Gebäude ſind bedeutend weniger abgekürzt, als auf den Darſtellungen jüngerer Zeiten, vielmehr, zum Theil, wie der Palaſt der Thetis als ganzes Haus im Aufriß dargeſtellt, und auch das Brunnenhaus, an dem Polyxena von Achilleus verfolgt wird, iſt vollſtändiger abgebildet, als auf manchen der häufigen Wiederholungen im eigentlichen ſchwarzfigurigen Stile. Wie wenig übrigens der Künſtler der Deutlichkeit ſeiner Charakteriſirung traute, zeigen einige Inſchriften bei lebloſen Gegenſtänden, wie diejenige, welche die Quelle als Κρήνη ausdrücklich bezeichnet. Bäume finden ſich unter den Bildern der François-Vaſe nicht, weil in der dargeſtellten Handlung ſolche keine Rolle ſpielten. Sonſt würden wir ſie hier ſo gut finden, wie auf dem im vorigen Kapitel beſprochenen Kypſeloskaſten, über deſſen Alter und Stil die François-Vaſe gleichwohl wahrſcheinlich ſchon hinausgeht. Auch auf den nachgeahmten Vaſen dieſes Stils[15]) ſpielen die orientaliſirenden Pflanzenornamente keine größere Rolle, vielmehr kommen auf einem Beiſpiel dieſer Gattung (München 151) verſchiedene Bäume, die auf dem Grunde ſtehen, als Szenerie zur Handlung zwar noch ziemlich ſtiliſirt, aber doch deutlich genug in ihrer Verſchiedenheit zur Darſtellung, und auch auf anderen Exemplaren[16]) kommen Bäume in der Stiliſirung nicht des Orients, ſondern der ſpäteren griechiſchen Vaſenmalerei vor.

Die Françoisvaſe leitet uns hinüber zu der Hauptmaſſe der auf uns gekommenen griechiſchen Vaſen, welche, theils ſchwarzfigurig, theils rothfigurig, (abgeſehen von denen mit Gemälden noch viel freieren Stiles, welche in die nachalexandriniſche Zeit geſetzt werden) von den meiſten Gelehrten zuſammen in den Zeitraum etwa von 500—330 vor Chr. geſetzt und in die früheren, archaiſchen ſchwarzfigurigen, in die ſtrengeren rothfigurigen und die rothfigurigen des ſchönen Stils eingetheilt worden. Brunn, in ſeiner ſchon oft zitirten Schrift »Probleme in der Geſchichte der Vaſenmalerei« iſt erſt im Jahre 1871 mit einer Anſicht hervorgetreten, welche die überwiegende Mehrzahl dieſer auf uns gekommenen ſchwarz- und rothfigurigen Vaſenbilder für archaiſirende Nachahmungen einer ſpäteren Zeit hält. »Nicht originale Arbeiten des V... ſondern eigens für die Ausfuhr beſtimmte Nachahmungen derſelben

[13]) A. a. O. II S. § 17 S. 35.

[14]) Abgebildet z. B. Mon. Inst. IV, 54 und 55.

[15]) Brunn, Probleme, S. 36. Siehe bef. München No. 123. 124. 126, 127, 150. 155. 156.

[16]) Gerhard, A. V. II, 95. 127. III, 170.

aus dem III. und II. Jahrh. haben wir nach BRUNN[17]) in der Masse dieser hauptsächlich in Etrurien gefundenen griechischen Vasen zu erkennen. Die Akten dürfen in dieser delikaten Frage noch nicht als geschlossen angesehen werden. Doch wird die Wissenschaft sich schwerlich auf die Dauer der Wucht der BRUNN'schen Gründe entziehen können. An dieser Stelle würde eine entschiedene Parteinahme, die sehr ausführlich motivirt werden müsste, mich zu weit führen. Sobald ich aber meine Hinneigung zur Ansicht BRUNN's zu erkennen gegeben, so taucht für den Zweck dieser Schrift sofort die Frage auf, ob ich denn überhaupt noch berechtigt bin, die landschaftlichen Andeutungen dieser Vasen in diesem voralexandrinischen Abschnitte zu behandeln oder ob ich sie, als Fabrikate der späteren Zeit, nicht in den dritten Abschnitt dieser Schrift verweisen muss. Da gerade die Zeit Alexanders des Grossen, wie sich später klar ergeben wird, den Wendepunkt in der Geschichte der landschaftlichen Darstellungen bildet, so wäre es denkbar, dass die Vasenmaler ihren Nachbildungen älterer Bilder gerade in landschaftlicher Beziehung den Stempel ihrer eigenen Zeit aufgedrückt hätten. Allein dieses ist im Grossen und Ganzen sicher nicht der Fall. Die Behandlung landschaftlicher Gegenstände auf diesen Vasen ist nicht nur weit entfernt von der liebevolleren Art, mit welcher dieselben Gegenstände, wie wir sehen werden, in Gemälden und sogar in Reliefs der nachalexandrinischen Zeit behandelt werden, sondern sie unterscheidet sich auch merklich von den Darstellungen derselben Gegenstände besonders auf den unteritalischen notorisch der späteren Zeit angehörigen Vasen. Einen zusammenhangenden landschaftlichen Hintergrund wiederzugeben wird auf den jetzt in Rede stehenden Vasen kaum jemals versucht; es sind fast immer nur einzelne Gegenstände der freien Natur, welche, wo die Handlung es erheischt, dargestellt werden, und dann werden sie noch in der Regel nichts weniger als realistisch, sondern nach einem sehr abgekürzten Verfahren und in ganz eigener Stilisirung nur andeutungsweise behandelt. Es würde daher, wie die Frage bis jetzt liegt, spitzfindig sein, an einzelnen Gestaltungen dieser landschaftlichen Andeutungen die nachgeahmten archaischen und strengen Vasen von den originalen unterscheiden zu wollen. Die Art und Weise der Behandlung solcher Naturgegenstände auf der Masse der in Frage kommenden Vasen gehört vielmehr, wie gesagt, im Ganzen der voralexandrinischen Zeit an. Die Nachahmer haben sich gerade in dieser Beziehung nicht oder in für jetzt nicht unterscheidbarer Weise von den Vorbildern entfernt. Ich komme daher durch diese vorgreifende Erörterung, die nicht zu vermeiden war, zu dem Schluss, dass ich für den Zweck dieser Schrift mich auf BRUNN's Unterscheidung, obgleich ich sie anerkenne, nicht einlassen kann und berechtigt bin, die der genannten Entwicklung angehörigen Vasen in dem früher gebräuchlichen Zusammenhang schon an dieser Stelle zu behandeln.

Ich beginne also mit den schwarzfigurigen Vasen. Zusammenhängende landschaftliche Eindrücke lässt ihre Darstellungsweise, wie schon bemerkt, fast niemals zu. Sehr häufig ist sogar von allen Andeutungen landschaftlicher Gegenstände abgesehen, sodass die Figuren der meist dem epischen Zyklus entnommenen mythologischen Darstellungen wie ausgeschnittene Silhouetten neben einander auf dem röthlichen Vasengrunde schweben oder auf der Grundlinie des Feldes stehen, ohne die leiseste Andeutung des Lokals,

---

[17]) A. a. O. S. 70.

in dem die Szene spielt, und dieses oft sogar bei Darstellungen, die später vorzugsweise mit landschaftlichem Hintergrunde versehen wurden, wie die des Perseusmythus (GERHARD A. V. II. 88) oder der Europa (II, 90) oder des Parisurtheils (III, 171 u. 172)[18]). Als allerbescheidenste Andeutung, dass die Handlung in freier Luft vor sich geht, kommt dann wohl, besonders auf den ganz alterthümelnden Bildern, ein Vogel vor[19]), der über dem Reiter schwebt, oder einige Ranken[20]), die ohne mit dem Boden oder einem Baume zusammenzuhängen, oder von einer Person getragen zu werden, im Felde angebracht sind. Vogel und Ranken zugleich raumausfüllend.

Uebrigens lassen sich die Ranken ohne weitere Zuthaten nur selten als Lokalbezeichnung nachweisen. In der überwiegenden Mehrzahl der mit Rebzweigen oder Ranken um die Figurendarstellung angefüllten Vasenbilder, die so häufig sind, dass man sie als eigene Klasse der schwarzfigurigen Gefässe hinstellen könnte, deuten diese Ranken oder Rebzweige den dionysischen Charakter der Darstellung an, sei es, dass Dionysos selbst dargestellt ist und die Ranken von dem Zweige ausgehen, den er in Händen hält, sei es, dass die Satyrn und Bakchantinnen seines Gefolges abgebildet sind oder dass der bakchische Charakter dem Gefässe doch als einem Trinkgefässe zukommt. K. FRIEDERICHS Widerspruch gegen diese Auffassung[21]) zeigt nur, dass er um in's Klare zu kommen, die Gesammtheit der Fälle oder wenigstens möglichst viele Fälle, untreu dieser von ihm selbst empfohlenen Methode, nicht verglichen hat. Als Attribut dionysischer Darstellungen also kommen die Ranken am öftesten vor, sehr häufig auch auf den mit Augen versehenen Trinkschalen, doch finden sie sich gelegentlich auch um andere Abbildungen verschiedener Art, besonders bei Brunnenszenen, bei einigen Darstellungen aus dem Heraklesmythus und dergl., wobei sie jedoch oft von einem Baumstamm ausgehen, und dann natürlich, ausser dem Zweck der Raumausfüllung, den Niemand bestreiten wird, doch den der Lokalbezeichnung haben[22]).

Die eigentlicheren landschaftlichen Andeutungen kommen auf den schwarzfigurigen Vasen, wie schon bemerkt, in der Regel nur isolirt vor. Aber es ist interessant ihre verschiedene Gestaltung zu verfolgen, am interessantesten vielleicht bei den Meeresdarstellungen und Andeutungen von Flüssen und Quellen, mit denen ich daher beginne. Häufig kommt das Meer nur in seinen dargestellten mythischen Bewohnern zur Anschauung, den Nereiden, die durch die Handlung oder durch ihre beigefügten wasserlustigen Namen[23])

[18]) Statt aller unzähligen Beispiele genüge es hier aus GERHARD's »Auserlesenen Vasenbildern« noch auf die folgenden zu verweisen: I, 1; 2; 5; 16; 20; 21; 31 oben; II, 91; 125; 128; 130; III, 167; 192; 213; IV, 258; 260.

[19]) GERHARD, A. V. I, 6; IV, 322; II, 104.

[20]) GERHARD, A. V. 98; 216, Ein. u. Camp. V, 30, 1.

[21]) Phil. Bilder, Excurs II, S. 213. Die Verallgemeinerung des Ausdrucks »Rebzweige« kommt der Auffassung FRIEDERICHS nur um so weniger zu Statten, da Rebzweige in der That fast nur bei dionysischen Darstellungen vorkommen. Anderes Gezweig bei andern. Auch JAHN verallgemeinert den Ausdruck ungerechtfertigter Weise, wenn er z. B. die Ranken mit apfelähnlichen Früchten im Felde der Münchner Vase 1187 als Rebzweige bezeichnet.

[22]) Wollte ich zum Beweis des Gesagten einzelne Vasen citiren, so wüsste ich nicht, wo ich anfangen und aufhören sollte: ein so reiches in den Museen gesammeltes Material liegt mir vor. Wer nur einen Tag daran wenden will, die Münchener Sammlung daraufhin durchzunehmen, wird sich leicht überzeugen.

[23]) München 380 = A. V. 227 Pontomeda, auf rothfig. Darstellungen öfter. Vgl. Mon. Inst. Vol. I, t. 37 und 38.

oder durch den Fisch, den sie in der Hand halten (wie München 369 A) als solche kenntlich gemacht sind oder den Meergöttern, die man im älteren schwarzfigurigen Stil an den Attributen oder am Fischleib, später aber auch an der wellenförmigen Behandlung des Haares erkennt [24]). Die Bezeichnung des Meeres durch seine natürlichen Bewohner, die Fische, fanden wir schon im allerältesten, sogenannten pelasgischen Vasenstil — und die griechische Vasenmalerei hat sich während ihrer ganzen Zukunft oft mit solcher Andeutung des Wassers begnügt, auch auf schwarzfigurigen Vasen, wo das nur durch Fische bezeichnete Meer mitunter doch durch das von den Fischen umgebene Schiff, dem der Wind die Segel schwellt [25]), zu einem recht wasserfrischen Gesamteindruck kommt. Sehr oft aber treten die Wellenlinien zur Bezeichnung der Meereswogen hinzu [26]), oder das Wasser ist ganz schwarz mit gewellter Oberfläche dargestellt [27]), wobei die Fische entweder weiss oder im Roth des Grundes in's Wasser hineingezeichnet sind [28]), oder außerhalb des Wassers, wie emporgeschnellt, zwischen den Wellen der Oberfläche sich tummeln [29]). Am natürlichsten in der Zeichnung ist das Wasser unter den Bildern dieser Klasse wohl auf dem Bilde des Kampfes zwischen Herakles und Nereus bei GERHARD, Auserlesene Vasenbilder Tfl. 112 und ähnlich in desselben Berliner Vasenbildern Tfl. 30,3 dargestellt. So unbeholfen und andeutungsweise die Meeresdarstellungen in dieser Kategorie sonst zum Ausdruck kommen — in schematischer Erstarrung, als Ornament und Lokalandeutung zugleich, wie wir es anderwärts finden werden, wird das Meer auf den schwarzfigurigen Vasen doch nicht dargestellt.

Gehen wir von der Behandlung des Wassers zu der des Erdbodens über, so ist klar, dass jede im Freien vor sich gehende Handlung seine Bezeichnung vertragen könnte. Allein auf der Mehrzahl der Vasen fehlt er gänzlich und wird nur durch die Grundlinie des Bildfeldes ersetzt, eine Beschränkung, welche in der Natur der silhouettenartigen Darstellungen mit schwarzen Figuren liegt, indem diese von einem ebenfalls schwarz dargestellten Erdboden sich schlecht loslösen. Der Erdboden wird daher nur ausnahmsweise dargestellt und in der Regel nur soweit er als felsige Erhöhung eine Rolle in der Erzählung spielt. Sehr plump, als ausgefüllter schwarzer Umriss, kommt so der Fels, in dem die Höhle gedacht ist, auf dem Bilde des Hermes Nomios vor (GERHARD A. V. 19, 2). An dem Felsen, den Sisyphos auf einem andern Bilde (A. V. 87) seinen Stein hinanwälzt, sowie an dem, auf dem ebenda Persephone sitzt, ist dagegen durch einige rothe Linien die felsige Natur des schwarzen Klekses einigermaßen bezeichnet. Aehnlich die Felsenhöhle, aus welcher (A. V. 119 und 120, No. 3) der Kentaur hervorblickt, wobei das abgekürzte Verfahren besonders drastisch hervortritt, indem der Pferdeleib des Kentauren jedenfalls keinen Platz in dem schmal und hoch gezeichneten Felsen hat. In noch anderen Fällen entspriessen dem so bezeichneten Felsen noch weiss aufgetragene breitere wurzelförmige Streifen, von denen es mir nicht ganz klar ist, ob auch sie nur das Geäder der Felsen oder ob sie Gewächse andeuten sollen (A. V. 92

[24]) GERHARD A. V. I, t. 8 und 9.
[25]) z. B. München 339 = GERHARD A. V. I. t. 49, vgl. t. 9.
[26]) Dubois Maisonneuve Introduction pl. 29.
[27]) München 781 = GERHARD, A. V. IV. t. 254, 255. 285, 286.
[28]) GERHARD A. V. III, t. 198.
[29]) Vgl. den Polyp über dem Wasser bei GERHARD IV, 286.

und 134). Doch vermuthe ich das erstere, zumal da auf einem anderen alterthümelnden Vasenbilde (A. V. 198 oben) die verschiedenen Schichten des Felsens ganz deutlich schwarz und weiss unterschieden sind [30]). Ausnahmsweise endlich wird der flache Boden doch dargestellt, wo auch er wesentlich in Betracht kommt, wie bei der Schleifung Hektors [31]). Die Luft- und Lichterscheinungen lassen sich natürlich schwer durch schwarze Figuren ausdrücken. Sie sind denn in den Vasenbildern dieser Art auch äusserst selten dargestellt; doch finden sich Wolken z. B. auf dem zwar schwarzfigurigen, aber doch augenscheinlich späteren Bilde bei Noel des Vergers, L'Etrurie etc. All. pl. V, in der geflügelten Gestalt mit dem Sternenschleier, welche aus den Wolken hervorblickt, können wir recht wohl mit dem Herausgeber die Nacht selbst erkennen [32]). Ob auf dem Siegespreisbilde, welches GERHARD (A. V. 256, 1) publizirt hat, die Rosette über der Palme einen Stern bedeuten soll, wage ich nicht zu entscheiden. Sie scheint mir mehr zum Zwecke, den Raum zu füllen, da zu sein. Dagegen ist die schwarze Sonnenscheibe allerdings über der im Wasser fliehenden Quadriga auf dem schon angeführten Vasenbilde bei Dubois-Maisonneuve pl. 29 dargestellt, womit STACKELBERG, Gräber der Hellenen 15, 5, und LENORMANT et DE WITTE (Élite céram.) II, 116 zu vergleichen sind [33]). Weitere Darstellungen der Himmelserscheinungen auf schwarzfigurigen Vasenbildern sind mir nicht erinnerlich.

Was das vegetabilische Leben auf diesen Vasen angeht, so muss konstatirt werden, dass es im Ganzen recht monoton und unfrei ist. Blumen, Kräuter und Sträucher kommen kaum anders vor, als in der ganz konventionellen rankenartigen Behandlung, als lange Zweige mit regelmässig zu deren beiden Seiten gereihten Punkten, welche die Blätter vorstellen sollen [34]), höchstens eine Epheuschlinge lässt sich ausserdem einmal unterscheiden und die Rebzweige, deren ebenso regelmässig gereihte Blätter im Verhältniss zu den Trauben viel zu klein erscheinen [35]). Blüthen scheinen schwarz auf rothem Grunde gar nicht dargestellt zu sein; es sei denn gelegentlich einmal in der Hand einer Trägerin, und abgesehen von dem rein ornamentalen Theil der Vasen, welcher auch in der nationalgriechischen Zeit, von der wir reden, orientalisirend stilisirte Pflanzenformen sich bewahrt hat. An dieser Stelle können wir nur der als im Bilde wachsend und wurzelnd vorgestellten Pflanzen gedenken, und haben uns daher vor allen Dingen mit den Bäumen zu befassen. An Darstellungen von Bäumen fehlt es den schwarzfigurigen Gefässen nicht, aber den Darstellungen fehlt es an Mannichfaltigkeit, Charakteristik und Leben. Nur eine kleine Anzahl von Bäumen lässt sich der Art nach unterscheiden. Am deutlichsten sondern sich natürlich die Palmen ab, dann, durch ihre Früchte, die Rebstöcke. Oelbäume, Lorbeerbäume und Weiden werden gleichmässig mit schmalen, lanzettförmigen Blättern, die regelmässig von langgebogenen Zweigen abstehen, zur Darstellung gebracht, ohne

[30]) Andere Beispiele von Felsendarstellungen auf schwarzfigurigen Vasenbildern noch: DUBOIS MAISONNEUVE pl. 51 No. 3, die nur stückweis angedeutete Höhle Polyphems, HEYDEMANN Gr. Vasenb. VIII, 2, ferner Mon. Inst. Vol. I, tav. VII, No. 3 u. 4 u. oft.

[31]) DUBOIS Mais. pl. 48.

[32]) Anders WELCKER Ann. Inst. 1858, p. 206 ff.

[33]) STEPHANI, Nimbus und Strahlenkranz S. 26. GERHARD, Lichtgottheiten I, 5.

[34]) GERHARD A. V. I. 19, 2, I. 37, 38 u. oft; man vgl. jedoch I. 185 und DUBOIS MAISONNEUVE pl. 51.

[35]) A. V. I. 9. Von den Rebzweigen und Ranken, welche manche Vasen ganz überwuchern, ist schon die Rede gewesen.

dafs sie in der Regel untereinander zu unterscheiden wären. Nur selten ist in den Vasen dieser Klasse der Lorbeerbaum an dem schlanken Wuchs und den breiteren Blättern zu erkennen. Obstbäume sind an den weifsen oder schwarzen, grofsen, runden Früchten, die reichlich im Laube verstreut sind, leicht zu erkennen, aber schwer oder gar nicht näher zu bezeichnen; der Ausdruck Apfelbaum würde uns für die meisten von ihnen am nächsten liegen. Dann gibt es aber auch viele Bäume, die in der genannten konventionellen Art nur aus Zweigen, d. h. schwarzen Linien bestehen, zu deren beiden Seiten lose Punkte, welche Blätter bedeuten sollen, aneinandergereiht sind. Es scheint, dafs mit solchen Darstellungen der Vasenmaler selbst nur den Baum im Allgemeinen, nur einen beliebigen Baum habe darstellen wollen, ohne Bewufstsein und Absicht, eine besondere Art darzustellen. Dasselbe ist natürlich der Fall mit den Bäumen, die nur als Stämme, ohne Laub dargestellt sind, doch scheinen diese auf schwarzfigurigen Vasen kaum vorzukommen [36]; vielmehr wird auf diesen sehr vielverzweigten und reichlich mit den schablonenhaften Blättern geschmückten Laubkronen der Vorzug gegeben. Einzelne Zweige derselben biegen und winden sich mitunter bis zu unglaublicher Länge, wobei der raumausfüllende Zweck in dem besprochenen Sinne mit zur Geltung gebracht wird. Die Darstellungsweise dieser Bäume ist durchaus konventionell und unnatürlich, aber durchaus nicht orientalisirend und auch nicht eigentlich ornamental stilisirt. Die Maler waren noch zu sehr mit der menschlichen Gestalt beschäftigt, als dafs sie auf die Ausbildung der Bäume sich hätten einlassen mögen; sie blieben daher aus Unbeholfenheit bei der einmal hergebrachten Weise, die Bäume darzustellen, welche dem Schattenrifsstil auch angemessen zu sein schien, stehen, und merkten nicht, dafs in vielen Fällen eine völlige Erstarrung eintrat; am wenigsten natürlich die affektirt in diesem Stile arbeitenden späteren Kunsthandwerker. In dem rein ornamentalen Theil dieser Vasen kommen aber, wie gesagt, auch noch orientalisirend stilisirte Pflanzen vor, und ich kenne eine Vase der Wiener Sammlung, deren ganze Darstellung, schwarz auf gelbem Grunde, aus einem einzigen phantastisch stilisirten Baume mit nur wenigen grofsen Blättern, Blüthen, Knospen und Ranken besteht, alles durchaus ornamental und phantastisch [37], wenn auch nicht direkt an orientalische Darstellungen erinnernd.

Den Abbildungen von Bäumen auf schwarzfigurigen Vasen im Einzelnen nachzugehen, würde uns viel zu weit führen. Eine besonders gewichtige Rolle spielen sie in einigen bestimmten Darstellungen, so in verschiedenen Bildern aus dem Leben des Herakles, sei es, dafs er im Garten der Hesperiden die goldenen Aepfel zu holen kommt, eine Sage, die von selbst zur Darstellung der fruchtbeladenen Bäume durch einen ihrer Repräsentanten auffordert [38], sei es, dafs er den nemeischen Löwen in dem fruchtbaren Thalgrunde erlegt [39], wobei es jedoch auch vorkommt, dafs der Baum, an den er seine überflüssigen Waffen gehängt hat, nicht mit dargestellt ist, so dafs

—

[36] Was GERHARD, Etr. u. Camp. Vasenb. T. XIX für einen kahlen Baum ansah, halte ich für eine Palme. Die symbolische Beziehung der Kahlheit, von welcher GERHARD redet, fällt damit natürlich von selbst weg.

[37] Wiener Sammlung, I. Zimmer, Kasten V, D, 21. Katalog von Sacken und Kenner, 1866, S. 212 oben.

[38] Z. B. GERHARD, A. V. 99.

[39] Z. B. A. V. 102 oben; vor allen Dingen aber 132, wo nach GERHARD zwei mächtige weitverästete Oelbäume den Wald von Nemea andeuten.

sie über ihm zu schweben scheinen [40]), sei es, dass er ausruhend unter schattigen Bäumen den Besuch seiner Schutzgöttin Athene empfängt, wie auf den Darstellungen in GERHARD's A. Vasenbildern t. 132 und 133, 3 u. 4, wobei es mir freilich gewagt erscheint, mit GERHARD (Text Bd. III, S. 159 f.) aus der verschiedenen Laubbehandlung der beiden Bäume, die auf der einen Darstellung runde Punkte, auf der anderen die länglichen Blätter an den Astlinien aufreiht, verschiedene Deutungen der beiden Szenen abzuleiten. Ist doch GERHARD selbst zweifelhaft, ob auf dem zweiten Bilde Oliven- oder Weidenlaub gemeint sei! und zeigen doch die öfter dargestellten Fruchtbäume, dass das einfache rundliche Laub des ersten Baumes diesen nicht zu einem Baume des Hesperidengartens stempeln kann! Es muss überhaupt als verfehlt angesehen werden, dem handwerksmässigen Vasenmaler bei jedem in der einen oder anderen Art konventionellen Strich eine tiefe Absicht zuzuschreiben [41]). — Weinlauben dagegen beschatten in der Regel den ruhenden Dionysos oder dionysische Gelage [42]) wenngleich sie auch dem triumphirenden Herakles nicht verweigert werden [43]) und in anderen Darstellungen selbständig erscheinen, wie z. B. die durch die langgeschwänzten Satyrn besorgte Weinlese auf Tafel XV von GERHARD's A. V. und die Weinlaube mit weidenden, emporkletternden Ziegen, München 468 B, einen fast selbständig landschaftlichen Charakter annehmen.

Die Palme, das Sinnbild des Sieges, findet sich auch auf schwarzfigurigen Vasen oft nur zur Andeutung des Sieges, entweder geradezu die Siegespreise beschattend, wie bei GERHARD A. V. t. 256 u. 257, oder bei Kampfesszenen den Zuschauer über den glücklichen Ausgang für den Lieblingshelden tröstend, wie bei einem Kampfe Herakles' mit dem Löwen (a. a. O. t. 138). In anderen Fällen scheint ihre Gegenwart eine apollinische Beziehung anzudeuten: so bei den troischen Brettspielern, zwischen denen sich oft eine Palme erhebt [44]), und bei dem lauernden Achilleus in einer Darstellung, welche das apollinische Lokal auch sonst bezeichnet [45]). In einigen Fällen scheint zu der Siegesbedeutung die Bezeichnung des tropischen Lokales hinzuzukommen, wie z. B. auf dem Bilde eines mit Antaios in Libyen ringenden Herakles [46]), wogegen in noch anderen Bildern die spezielle Bedeutung der Palme nicht klar ist und der Künstler ihr nur ihrer dekorativen Pracht wegen den Vorzug vor anderen Bäumen gegeben haben mag [47]).

Auf weitere Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden. Es versteht sich, dass das abgekürzte Verfahren der Vasenmaler sich auch hier sehr oft darin zeigt, dass ein einzelner Baum einen ganzen Hain, oder gar ein ganzes Gehölz andeutet. Mitunter aber wird der Wald durch mehrere weitverzweigte Bäume anschaulich gemacht, wie auf dem schon genannten Bilde des Waldes von Nemea (A. V. t. 132), oder es wollen gar verschiedenartige sauber ausgeführte Bäume den Eindruck eines dichten Waldes geben, wie

---

[40]) Z. B. A. V. 96 unten, vgl. 113 u. 114.
[41]) Siehe noch HEYDEMANN, Gr. Vsb. III. 1.
[42]) Z. B. GERHARD A. V. 49; München 388 B (rothf.), M. 1126. 1128, 468.
[43]) A. V. 108; 142, München 388 A.
[44]) Z. B. GERHARD, Etr. u. Camp. Vsb. Tf. E., 24, DUBOIS-MAISONNEUVE pl. 29 unten.
[45]) Etr. u. Camp. Vsb. Tf. E, 14.
[46]) München, 1107 = GERHARD A. V. 69, 70, No. 4.
[47]) Z. B. München, 573.

vor allen Dingen auf dem interessanten Bilde des Museum Etruscum Gregorianum [48]), welches Eos bei der Leichenfeier ihres Sohnes Memnon in einem Walde darstellen soll. Platanen, Mirten und Tannen scheinen hier gemeint zu sein. Ihre anmuthige Zusammenstellung gibt in Verbindung mit dem Vogel auf dem Zweige und dem Ernst der Szene ein kleines Naturgemälde von rührender Wirkung.

Von den einzelnen Gegenständen, welche in einer Landschaft vorkommen können, haben wir jetzt nur noch der Darstellung von Baulichkeiten auf schwarzfigurigen Gefässen zu gedenken. Dieselben spielen auf diesen um so weniger eine Rolle, als ihre Darstellungen vorzugsweise im Freien vor sich gehen. Die ausgeführtesten Gebäude, welche hier vorkommen, sind wohl die Brunnenhäuser, wie denn Brunnenszenen zu den Lieblingsdarstellungen der Vasen dieses Stils gehören. Oft freilich sind auch sie nur durch wenige Säulen mit dem Architrave und den Löwenköpfen angedeutet, halbirt oder gar geviertheilt [49]), gelegentlich aber, wie auf der hübschen Szene badender Frauen in GERHARD's Etr. u. Camp. Vas. Tfl. 30, 3, welche schon der natürlichen Darstellung des Wassers wegen zitirt worden ist und auf der die anmuthige dorische Halle mit den weissen Marmorsäulen und den wasserspeienden Eber- und Löwenköpfen [50]) ganz im Aufriss ausgeführt erscheint, nimmt das Gebäude einen hervorragenden Antheil an der bildlichen Darstellung. Derartige Brunnenhallen mussten sich ihrer offenen Säulenstellung wegen am ersten zu Abbildungen in diesem Stile eignen; dass geschlossene Gebäude als schwarze Felder erscheinen mussten und daher undarstellbar waren, versteht sich von selbst, nichts ist daher natürlicher, als dass ihre Darstellung möglichst vermieden wurde und dass man sich begnügte, ihre Anwesenheit durch eine Säule, eine Säule und ein Stück Gebalk oder mehrere Säulen anzudeuten. Die Pforte der Unterwelt ist einmal durch eine Säule bezeichnet [51]), ein Marktplatz in Troja, scheint es, auf einem sehr alterthümlichen Bilde ebenfalls durch eine Säule [52]), Säulen mit Gebalk zeigen einmal Tempeleingänge oder Privathäuser (?) auf dem Bilde eines Kriegsauszugs an [53]), ein anderes Mal ist das Gehege der Opferthiere durch sie bezeichnet [54]), oder ein Grabmal erscheint in Gestalt eines kleinen Sacellums [55]). Am meisten tritt die Architektur vielleicht hervor in einem, wie es scheint, schwarzfigurigen Bilde, welches die Ermordung Troilos' am Altare des Apollon und den Auszug Hektors aus den Mauern Trojas darstellt [56]). Dorische, ionische und verwandte Ordnungen wechseln auf allen diesen Darstellungen ab.

So sehen wir, dass alle einzelnen Elemente, aus denen Landschaftsgemälde bestehen, in den Vasen mit schwarzen Figuren gelegentlich vorkommen: Darstellungen des Erdbodens, Felsen, Meereswogen und Quellen, Wolken, Bäume der verschiedensten Arten und Gebäude. Die Art und Weise aber freilich wie alle diese Gegenstände dargestellt werden, die abgekürzte

[48]) Tafel 49, 2a. Das Original ist in dem Halbkreisgange des Museums aufgestellt.
[49]) Z. B. GERHARD, Etr. u. Camp. V. XXX, 1. München 116, GERHARD A. V. 307. 8, 9.
[50]) Vgl. München 477. 118, 120; ROULEZ, Choix de vases de Leide pl. 19.
[51]) GERHARD A. V. I. 131.
[52]) Ebenda 190 u. 191. Vgl. 86.
[53]) Ebenda 266.
[54]) Ebenda 242.
[55]) Ebenda 241.
[56]) GERHARD, Etr. u. Camp. Vasenb. [illegible]

Charakteristik, der häufig oberflächliche, wenn auch nicht mehr ornamental fühlbare Konventionalismus, das mangelnde natürliche Leben, Alles läfst schon von selbst auf die Unmöglichkeit der Zusammenfügung dieser Gegenstände zu landschaftlich ansprechenden Hintergründen, geschweige denn selbständigen Landschaften schliefsen. Das Nebeneinander, welches der Silhouettenstil erheischt, läfst perspektivische Versuche zudem kaum aufkommen. Wie die Figuren fast stets im Profil gezeichnet sind, erscheinen Bäume, Gebäudeandeutungen etc.' platt von vorn gesehen. Die Ausnahmen, welche z. B. bei Viergespannen vorkommen, welche, en face gesehen, frühe Beispiele von Verkürzungen aufweisen und, im Profil gesehen, sich mit dem Vor- und Hintereinander abfinden müssen, bestätigen nur die Regel. Besonders interessant als solche Ausnahmen sind z. B. die Bilder A. V. 91, 92 oben, 105, 106 und ein Bild der Berliner Sammlung, auch bei u Camp., Vasenb., IV, V.

Die landschaftlichen Gegenstände erscheinen aber trotz dieses durchgehenden Prinzips keineswegs immer in völliger Isolirung: dafs verschiedene Bäume in ihrer Zusammenstellung gelegentlich einen hübschen Wald, verschiedene Fische, die ein Schiff umtummeln, oder eine ganze Reihe mit geblähten weifsen Segeln über die Wogen dahinstreichender Schiffe das fröhlich den Kiel umrauschende Meer veranschaulichen, ist schon erwähnt worden. Aber auch verschiedene landschaftliche Gegenstände, wie Felsen und Wasser, Bäume und Felsen, Wasser und Bäume werden zuweilen zu landschaftlichen Gruppen verbunden. Die mir bekannten schwarzfigurigen Vasen, welche in dieser Hinsicht am weitesten gehen, sind etwa die folgenden. Die Bäume des Strandes sind mit den röthlichen Meereswogen, in denen ein Fisch schwimmt und vor denen die weifsarmigen Nereiden erscheinen, zu einem ziemlich ausführlichen Hintergrunde verbunden auf dem Bilde, GERHARD A. V. 112, welches den Kampf zwischen Herakles und Nereus darstellt. — Felsen, Brunnen, rankenförmige Gesträuche und ein Vogel sind zu einem Naturbilde verbunden in der Auflauerungsszene, die GERHARD A. V. 92 abgebildet hat. — Fels und Meer und Schiff, die Fische im Meere, der Vogel auf dem Felsen, geben den ziemlich deutlichen, wenn auch wenig abgerundeten Eindruck einer von Felsen begrenzten Meerbucht auf dem merkwürdigen Bilde A. V. 198. — Die beiden Sireneninseln bei STACKELBERG, Gräber der Hellenen, Tafel XVI No. 4, sind mit Bäumen bewachsen und ragen in einiger Entfernung von einander aus dem Meere, das man sich freilich hinzudenken mufs, ganz anschaulich hervor. — Landschaftlich am vollständigsten von allen aber erscheint das Bild der Europa, welches von HELBIG in den Monumenten des Instituts VII tav. 77 publizirt worden ist. Es gehört freilich nicht dem schwarzfigurigen, sondern dem nachgeahmten korinthischen Stile an. Von rechts her naht Europa auf dem Stier durch das durch einen Delphin, aber auch nur durch einen Delphin bezeichnete Meer, links ist das Land, als Berg, mit Bäumen bewachsen angedeutet, und ein Hase läuft, aufgeschreckt, am Ufer den Berg hinan.

Von mythologischen oder sonstigen Figurendarstellungen entblöfste Landschaftsbilder gibt es unter den schwarzfigurigen Vasen nicht, man müfste denn die oben erwähnte Weinlese durch Satyre oder die Weinlaube, in welcher Ziegen emporklettern (München 468), als solche auffassen wollen. Auch der durch einen Baum angedeutete Oelgarten auf dem seiner Inschrift wegen interessanten Bilde des Mus. Etr. Greg. (II, 61) ist als Erntescene zwar ländlichen Inhalts, aber ohne landschaftliche Bedeutung. In der Sammlung des Varvakeion zu Athen befindet sich eine Darstellung apfellesender Frauen unter

einem schwarzen Apfelbaum mit weissen Früchten, welche landschaftlich auch nur den einen Baum enthält, und in meinem Besitze befindet sich eine in Athen gekaufte kleine Lekythos mit schwarzen Figuren, auf welcher, recht idyllisch, im Schatten eines mit weissen Früchten im schwarzen Laube behängten und ausserdem mit Reben durchwachsenen Obstbaumes, ein ruhendes Liebespaar dargestellt ist. Sie, weiss von Antlitz, sitzt rechts vom Baum, abgewandt, und bläst die Doppelflöte, er, links vom Baum, scheint sie zu belauschen. Das Bild ist zum Theil verletzt gewesen und geflickt worden und ausserdem sehr roh und flüchtig gemalt, so dass hier, wie es auch dem idyllischen Gegenstande zu entsprechen scheint, jedenfalls ein ganz affektirt alterthümlicher Stil anzunehmen ist. Als Idyll scheint es sonst einzig unter den schwarzfigurigen Vasenbildern da zu stehen, doch ist sein landschaftlicher Gehalt nicht bedeutender als der irgend einer anderen Darstellung, auf der ein Fruchtbaum vorkommt.

Wenn wir gerade in diesem zuletzt genannten Bilde aus der ländlichen Szenerie, freilich aber nur aus der Staffage, nicht aus dem Baume, auf die Affektirtheit seines schwarzfigurigen Stiles schliessen dürfen, so lässt sich mit dem gegenwärtigen Materiale eine Sonderung in dieser Beziehung im Allgemeinen doch nicht vornehmen. Ob gar keine, wenige oder verhältnissmässig viele landschaftliche Andeutungen auf den Vasen mit schwarzen Figuren sich finden, erscheint wie zufällig oder von der Laune des Malers abhängig. Ich wenigstens möchte es nicht wagen, einen Ausgangspunkt für stilistische Untersuchungen daraus zu machen, wenn auf einer Schleifung Hektors (Dubois-Maisonneuve pl. 48) der Erdboden dargestellt ist, nicht aber auf der Szene, wo Kaineus in den Erdboden versinkt[57]).

Es ist bekannt, dass der Uebergang vom schwarzfigurigen zum rothfigurigen Vasenstil sich nicht plötzlich vollzogen hat, sondern dass man noch zu gleicher Zeit schwarze und rothe Figuren, zum Theil sogar auf verschiedenen Bildern desselben Gefässes gemalt hat. Es versteht sich daher von selbst, dass die älteren strengeren rothfigurigen Vasen von den freisten schwarzfigurigen keine verschiedene Auffassung der Gegenstände zeigen. Erst mit der Zeit verschwanden die schwarzen Figuren völlig und wurden die rothen immer freier und freier, bis sie in der nachalexandrinischen Zeit, besonders auf unteritalischem Boden, auch in der Darstellung landschaftlicher Hintergründe ein wesentlich neues Darstellungsprinzip verfolgten. Was wir von den in die gegenwärtig behandelte Epoche gehörigen rothfigurigen Vasen in der uns angehenden Beziehung zu bemerken haben, wird in der Hauptsache daher nur eine Vervollständigung des bereits Gesagten sein; nur dass wir doch einige Abweichungen und bei der in dieser Epoche fortschreitenden Kunstentwicklung bedeutende Verfeinerungen auch in der Behandlung landschaftlicher Gegenstände, sowie Beschränkungen nach der einen, Bereicherungen nach der anderen Seite hin zu bemerken haben werden.

Im Allgemeinen muss vorangeschickt werden, dass auch die in diese Epoche gehörigen rothfigurigen Vasen, im Gegensatz zu den späteren, ein festes Prinzip landschaftlicher Andeutungen nicht kennen. Mitunter ist das Terrain angegeben[58]), mitunter nicht. Manchmal sind auf denselben Dar-

[57]) Roulez, Choix de vases de Leide, XI, 2. vgl. München, 1258.

[58]) Z. B. A. V. 144; in einigen Fällen ist auch hier der Grund der Angabe ersichtlich, so wenn ein Stück Erdbodens, wie bei Dubois-Mais. pl. 6, angegeben wird, um das Aufstemmen des Fusses bei einem Kampfspiel zu veranschaulichen.

ftellungen Bäume abgebildet, manchmal nicht[59]). Doch bildet das Fehlen folcher landfchaftlicher Andeutungen die Regel. Je freier die Gefetze der Kompofition dem künftlerifchen Verftandnifs fich erfchliefsen, defto beffer gelingt es, den Raum mit den Figuren felbft auszufüllen, defto mehr fallen raumfüllende Nothbehelfe fort. Jene Blätter- und Fruchtranken oder Rebzweige, welche auf fchwarzfigurigen Vafen zwar am ofteften bei dionyfifchen Darftellungen, oft aber auch bei anderen, die ganze Bildfläche füllen, kommen auf Vafen mit rothen Figuren nur noch vor, wo fie eine direkte Beziehung zum Bilde haben. Ich erinnere mich nicht, fie anders, als bei dionyfifchen Darftellungen, gefehen zu haben. Raumfüllend kommen fie ficher nicht mehr vor, wie auch die Bäume, wo fie vorkommen, ihre Aefte nicht mehr in unnatürlicher Länge und in feltfamen Biegungen, wie auf manchen fchwarzen Bildern, bis in verfchiedene Ecken des Feldes erftrecken, nur um den Raum auszufüllen. Man merkt überhaupt dem Künftler felbft das Bewufstfein an, dafs zu dem Vafenftil, wie er fich einmal entwickelt hatte, ausführliche landfchaftliche Hintergründe nicht paffen, und auf diefes Stilgefühl ift die Befchränkung in der Darftellung landfchaftlicher Gegenftände ficher in ebenfo hohem Grade zurückzuführen, wie etwa auf einen Mangel an landfchaftlichem Naturfinn überhaupt. Auch verfteht es fich ja von felbft, dafs wir den Vafenmalern diefer Zeit keine andere Kunftrichtung zutrauen dürfen, als den übrigen griechifchen Künftlern und dafs daher auch ihnen es eigentlich immer nur darauf ankam, Menfchen und Handlungen darzuftellen. Alles übrige wurde als möglichft zu befchränkendes Beiwerk angefehen.

Gering und unbedeutend alfo ift es nur und kann es nur fein, was wir an landfchaftlichen Andeutungen auch auf den rothfigurigen Vafen des ftrengen und des fchönen Stiles zu finden erwarten dürfen.

Gleichwohl ift es klar, dafs gerade auch für die Behandlung von den meiften Beftandtheilen der Landfchaft die hellere Darftellung auf dunklem Grunde eine bedeutende Erleichterung gegenüber den fchwarzen Bildern fein mufste. Lichterfcheinungen, wie die Sterne, die Sonne, der Mond, konnten vernünftiger Weife erft jetzt dargeftellt werden, wenngleich in drei mir bekannten Fällen fchon im fchwarzfigurigen Stile verfucht wurde, eine Himmelskörperfcheibe darzuftellen[60]). Wie verfchieden das Feuer z. B. auf einem fchwarzen und auf einem rothen Bilde fich macht, davon gibt die Nebeneinanderftellung in GERHARD's auserlefenen Vafenbildern, Tafel 157, eine deutliche Anfchauung. In der That ift die Darftellung jener Himmelskörper auf Vafen mit rothen Figuren keine Seltenheit mehr. Doch begleiten fie in der Regel nur attributartig den perfönlich in menfchlicher Geftalt erfcheinenden Helios oder die Eos oder Selene, und von diefen anthropomorphifchen Naturdarftellungen auf Vafen foll unten befonders die Rede fein. Das merkwürdige Beifpiel einer felbftändigen Hauptdarftellung der Himmelskörper auf einer nolanifchen Vafe (Mon. Inst. Vol. IV t. 39) gehört doch erft der Zeit nach Alexander dem Grofsen an[61]). — Ebenfo eignete fich die helle Farbe auf fchwarzem Grunde bedeutend beffer für Wafferdarftellungen. Ein ganz fchwarzes Waffer, wie wir es auf einigen oben genannten Bildern gefunden

---

[59]) Vgl. z. B. A. V. 152, 1 mit 3.

[60]) Siehe oben Anm. 33 und GERHARD, Ueber die Lichtgottheiten in Gef. akad. Abhdlg. S. 151.

[61]) Aftronomifche Erklärung in einem Briefe von Biot an den Herzog von Luynes. Ann. Inst. 1847 p. 184.

haben, macht immer einen befremdlichen Eindruck. Jedoch haben die Verfertiger von diesem Vortheil nur in beschränktem Maſse Gebrauch gemacht. Häufig wird auch jetzt das Waſſer nur durch einen Fisch angedeutet, wie auf einem von GERHARD (A. V. LXXX) publizirten Eosbilde. In anderen Fällen wird es fast schematisch durch ganze wenige Wellenlinien dargestellt, wie in genial einfacher Weise auf einer berühmten Berliner Trinkschale (GERHARD Trinksch. VIII, 2) und in bedeutend natürlicherer Weise auf der schönen Landungsscene des Odysseus Akanthoplex einer früher Hamilton'schen Vase, wo, nach der Abbildung zu urtheilen, das Waſſer, das Schiff, der Felsen und der Vogel mit dem Rochen im Schnabel zu einem recht anschaulichen Strandbild verbunden sind[62]; oder es wird in freierer Weise nur durch einige am Fahrzeug selbst angebrachte Linienwellen gegeben, jedoch mit Fischen und Polypen belebt, wie auf dem Bilde der Becherfahrt des Herakles (A. V. CIX). Auch kommt es vor, daſs es ganz fehlt, wo man seine Andeutung erwarten sollte, wie der Meeresstrand im Kampf bei den Schiffen oft nur durch einen Schiffsschnabel bezeichnet wird[63], und nur in seltenen Fällen werden mehr Umstände mit der Meeresdarstellung gemacht, wie auf der bekannten vatikanischen Hydria, welche Apollon auf dem geflügelten Dreifuſs über dem Waſſer darstellt[64]. Hier sind die rothen Wellen mit dunkleren Streifen und schwarzen Fischen und Sepien lebendig genug charakterisirt und die Delphine, die, natürlich roth auſserhalb des Waſſers im schwarzen Vasengrunde angebracht sind, erhöhen diesen Eindruck noch. — Auch das Terrain und Felsen können in der helleren Farbe mit hineingezogenen schwarzen Linien besser charakterisirt werden, als schwarz mit rothen Linien. Doch wird auch hiervon auf den Vasen des strengen und schönen Stils nur ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht. Manchmal wird ein Stück des Erdbodens ohne weitere Umrirung nur durch eine einfache Aussparung dargestellt[65], und wo durch hineingemalte bräunliche Schattirung oder gar Belebung durch Gewächse eine gröſsere Sorgfalt auf diesen Theil verwandt ist, sehen wir meist schon einen laxeren Stil, wie wir ihn besser in die nächste Epoche verweisen[66]. Den geringsten Vortheil bot die Aussparung der rothen anstatt der Aufmalung der schwarzen Figuren für die Darstellung der Bäume, und gerade aus diesem Umstande erklärt sich das häufige Vorkommen von kahlen und kaum verzweigten Baumstämmen anstatt der Laubkronen auf sorgloser gemalten Bildern[67]; der Maler war zu bequem, die einzelnen Blätter auszusparen. Erklärungsweisen, welche in solchen Fällen der Kahlheit eine tiefe Bedeutung beilegen wollten, sind fast immer verfehlt. Auf den sorgfältiger bemalten Vasen dieser Klasse werden aber die Blätter noch ganz ähnlich dargestellt, wie auf denen mit schwarzen Figuren. Im strengeren Stil kommen sogar noch die kleinen runden Punkte als einzige Laubzeich-

---

62) WELCKER, Alte Denkmäler III, Tf. 30, 1.

63) A. V. CXCVII; vgl. CLIII—CLIV.

64) Abgebildet Museum Etr. Greg. II, pl. 15 und Mon. Inst., Vol. I, tav. 46.

65) GERHARD, Trinkschalen 16, A. V. 173, 209, 218; dagegen 174 und HEYDEMANN, Griech. Vb. II, 3, auch TISCHBEIN, Vases d'Hamilton II, 30, während z. B. auf dem Parisurtheil, A. V. 176, der Paris sitzend dargestellt ist, ohne Angabe des Felsens, so dafs er in der Luft zu schweben scheint.

66) Z. B. A. V. 153—154; doch kommen Gewächse auf rothen Felsen von Vasen früheren Stiles doch auch gelegentlich vor, wie auf dem Grabmal A. V. 209 oben.

67) A. V. 203 unten rechts, 218 oben links, 232—233; STACKELBERG, Gr. d. II, 25.

nung vor [68]. Nur weiße Früchte werden selten mehr gemalt [69], wie denn dieser Stil eine noch strengere Oligochromie, als der vorige, ja in der Regel die strengste Monochromie durchführte. Je freier aber die Zeichnung wird, desto schöner werden auch die Bäume, und wir finden auf einzelnen rothfigurigen Vasen aus dieser Zeit einzelne Bäume, besonders Lorbeerbäume und Palmen, von ausnehmender Schönheit, und, soweit die ganze Weise es zuläßt, Natürlichkeit [70], wenngleich auch stilisirte Gewächse gelegentlich wieder vorkommen wie Benndorf griech. Vasenb. VIII, 1, Dubois Mais. 54, 1. Von irgend welcher Mannichfaltigkeit von Baumdarstellungen kann aber keine Rede sein. Auch sie werden seltener, als auf den Vasen mit schwarzen Bildern. — Daß endlich auch die Gebäude auf den rothfigurigen Vasen noch abgekürzter dargestellt werden, als auf den schwarzfigurigen, ist nur eine Konsequenz; denn auch auf den letzteren fanden wir sie gegenüber denen der François-Vase schon zurückgedrängt. Ganze Gebäude kommen, da die Brunnenhausszenen aus der Mode kommen, wenn überhaupt, sie nur äußerst selten vor. Die Stadtmauern und Stadtthore Ilions auf einem Bilde [71] zeigen auch deutlich, daß die Maler, ohne rechte perspektivische Kenntniß, wie sie waren, besser daran thaten, sich auf solche Versuche gar nicht einzulassen, denn sie verwirren die Darstellung nur, anstatt sie zu verdeutlichen. Daß einzelne Säulen zur Bezeichnung von Häusern, besonders von Interieurs hier öfter vorkommen, als früher, liegt daran, daß die Szenen, welche im Innern der Wohnungen spielen, häufiger werden, und häufig wird jetzt eine ganze Thür oder ein Fenster isolirt anstatt der Säule oder neben der Säule dargestellt [72], die Gegenstände, welche an den Wänden hängend dargestellt werden sollen, werden wie schwebend in den Grund gezeichnet [73]. Gerade bei den Interieurs zeigt sich die gründliche Abneigung oder Unfähigkeit der Vasenmaler, bauliche Zusammenhangendes darzustellen, auf's allerdeutlichste. Daß in dieser weisen Selbstbeschränkung ein hoher Vorzug der griechischen Vasenmalerei besteht, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. Die Rundung des Vasenbauches nach außen eignete sich wenig zu perspektivischen nach innen zu vertieften Darstellungen.

Bei den rothfigurigen Vasen erscheint, wie schon gesagt, diese Selbstbeschränkung absichtlicher und bewußter als bei den schwarzfigurigen, und demgemäß kommen denn auch Verbindungen verschiedener landschaftlicher Gegenstände zu mehr oder weniger abgerundeten Hintergründen hier noch seltener vor, als dort, um erst nach ganz anderen Prinzipien im nachalexandrinischen unteritalischen Vasenstil wieder aufgenommen und in ihrer Weise, wie wir sehen werden, ausgebildet zu werden. Die zusammenhängendste landschaftliche Zuthat zu einem früheren Bilde mit rothen Figuren, welcher ich mich entsinne, ist wohl die Darstellung auf der Innenseite einer Berliner Schale, welche den Kampf des Theseus und Skeiron am schroffen, innergespalten Felsenpaß veranschaulicht [74]. Der jäh aufgethürmte Fels daneben

[68] A. V. 234.
[69] Doch z. B. Noël des Vergers, l'Étrurie etc. Atlas pl. 4.
[70] A. V. 152, 162, 224—25, 230, 329. Dubois Maisonneuve II. 2. IX. LXVIII.
[71] A. V. 203, vgl. 186.
[72] Man vergleiche A. V. 143, 160, 186, 281, 304, 328, mit Stackelberg, Gräber der Hellenen pl. 33, 36, 1, Mus. Etr. Greg. 19, 2. und Heydemann, Griech. Vasenb. VIII, 5. Auch Dubois-Maisonneuve, 12, 43, 44.
[73] A. V. 281, 283, 304, Trinkschalen 12, 13. Stackelberg a. a. O.
[74] Panofka, Tod des Skiron, Berlin 1836.

ein forgfältig belaubter Baum, die Brandung der Wogen, die zwar ziemlich konventionell und flüchtig, aber deutlich, durch eine befonders kühne Wellenlinie dargeftellt wird, und im Waffer die berüchtigte Schildkröte, welche die Glieder der vom Räuber Zerfchellten auffrifst — Alles vereinigt fich, um einen verhältnifsmäfsig lebhaft aufgefafsten und der Sage ganz entfprechenden landfchaftlichen Hintergrund zu der energifchen Kampffzene abzugeben.

So felten aber derartige Darftellungen find, und fo wenig günftig uns daher auch diefe rothfigurigen Bilder über den landfchaftlichen Naturfinn der griechifchen Vafenmaler urteilen laffen müfsten — in anderen Darftellungen kommt dafür ein Naturfinn anderer Art, der anthropomorphifche Naturfinn, anfchaulich und oft prächtig genug zur Geltung. Es find die mythifchen Naturperfonifikationen, wie fie durch die Dichter jedem Griechen geläufig geworden waren, welche oft zu lebenfprühenden Naturgemälden verwandt werden. So fehr die hellenistifche Zeit, indem fie z. B. felbft erfundene Abftraktionen von der Natur in menfchlicher Geftalt auftreten liefs, in diefer Beziehung, wie wir fpäter fehen werden, über die jetzt in Rede ftehende Zeit hinausging, ebenfo fehr übertreffen die rothfigurigen Vafen diefer Zeit darin die früheren mit fchwarzen Figuren. Zwar hatten auch diefe letzteren manchmal fehr hübfche folche anthropomorphifche Naturbilder aufzuweifen, befonders in den Bildern des Meeres, welches durch fifchleibige, wellenhaarige Meerbewohner, durch Nereiden, welche Fifche in den Händen tragen, und durch die Zuthat von Delphinen, Polypen und anderem Seegethier oft fehr frifch und freudig veranfchaulicht wird [75]), oder in dem Gefolge des Dionyfus, deffen langgefchwänzte, langohrige, ftruppige Satyrn oft einen Hauch von Wald- und Bergluft um fich zu verbreiten fcheinen [76]). Ja, fogar einen Sonnenaufgang, perfonifiziert, und mit der Scheibe über der Quadriga, haben wir in fchwarzen Figuren dargeftellt gefunden [77]). Aber die Vafen mit rothen Figuren erweitern diefe Vorftellungen und Darftellungen doch um ein ganz Beträchtliches. Wenn Eos, die rofenfingrige, in ihrem Gefpann den Fluthen entfteigt, felbft geflügelt oder mit geflügelten Roffen [78]) oder wie auf der prächtigen Schale des Berliner Mufeums [79]), mit der leuchtenden Scheibe des Himmelskörpers über dem Haupte, Sterne zu beiden Seiten und mit dunkelrothen Bändern die Flügelroffe zügelnd, die fich den Wogen entringen, fo ift das ein ergreifendes Naturbild, deffen Schöpfer felbft tief ergriffen gewefen fein mufs von dem prächtigen Naturfchaufpiel der Morgenröthe über dem Meere [80]). Wenn Boreas die Oreithyia raubt, der thrakifche Nordwind die attifche Bergluft, fo glauben wir beim Anblick der prächtigen Flügelgeftalt wie fie uns z. B. auf einem Berliner Vafenbilde entgegentritt [81]), die Königs-

---

75) A. V. 8.
76) A. V. 38. 41 oben. 52. 55.
77) GERHARD, A. V. 79. 80.
78) DUBOIS-MAIS. Intr. pl. 29.
79) GERHARD, Trinkfchalen, Taf. VIII, 2.
80) JAHN (Einleitung S. CCXI f.) zieht zu diefer Vafenkategorie mit Unrecht fchon die unteritalifchen und in der Darftellung des Sonnenaufgangs und ähnliche Naturgemälde noch viel prächtiger und ausführlicher verfahrenden Vafenbilder an, welche WELCKER, A. D. III, Taf. IX. X, befpricht. Sie gehören für uns erft in den folgenden Abfchnitt.
81) GERHARD, Etr. u. Camp. Vafenbilder 26 u. 27; vgl. A. V. 151—152. Eine Zufammenftellung der Boreasvafen bei Gelegenheit der Befprechung der in den Nouv. Annales de l'Inst. (Sect. franç.) 1838, Vol. II, pl. XXII u. XXIII abgebildeten fchönften derfelben giebt WELCKER, A. D. III, S. 144 ff.

tochter in den nervigen Armen, die Flügel an Schultern und Füſsen erhoben, das ſchwarze Haar wie vom ſauſenden Sturmflug geſtraubt, die ganze Urſache und Wirkung des über die Akropolis dahinſauſenden Nordwinds zugleich zu empfinden. Die anthropomorphiſche Naturanſchauung kann uns hier ſogar ein Naturgemälde geben, welches eine eigentliche landſchaftliche Auffaſſung nicht darzuſtellen vermöchte. — Die Perſonifikationen des Waldes und des Meeres ſpielen auf den rothfigurigen Vaſen des ſtrengen und ſchönen Stils dagegen kaum eine gröſsere Rolle, als auf denen mit ſchwarzen Figuren. Nur noch die untergeordneten Meergötter behalten den Fiſchleib, aber die fortſchreitende Charakteriſtik vermag es, auch bei menſchlichen Geſtalten ſchon durch Form und Bewegung, denen freilich ein Attribut zu Hilfe kommt, an das Waſſerelement zu erinnern, wie ein einfach ausſchreitender Neptun mit Dreizack und Fiſch auf einem Bilde noch ziemlich ſtrengen Stiles durch ſeinen ganzen Habitus als deutliche Verkörperung des naſſen Elementes gelten muſs [82]), und geflügelte Seepferde mit lebhaft bewegten Nereïden auf einem anderen Bilde freierer aber flüchtiger Arbeit ohne weitere Waſſerlinien oder Fiſche uns keinen Augenblick im Zweifel laſſen über den Schauplatz der Handlung [83]). Die Satyrn als Waldbewohner ſpielen auf dieſen rothfigurigen Bildern der voralexandriniſchen Zeit noch lange nicht die Rolle, die ſie auf den ſpäteren Vaſen als Lokalbezeichnungen ſpielen, aber ihre Darſtellungen gehen in einzelnen Figuren an Leben und Charakteriſtik und daher an Naturausdruck weit über die früheren hinaus [84]). Die Grenze zwiſchen den Bildern, welche dieſer Epoche und denen, welche der folgenden zuzuſchreiben ſind, iſt natürlich nicht immer leicht zu finden, aber ſtiliſtiſche Gründe, die ſich leichter fühlen, als logiſch entwickeln laſſen, in Verbindung mit unſerer Kenntniſs der Geſammtentwicklung der landſchaftlichen Darſtellungen im Alterthume, die freilich erſt am Schluſſe dieſes Werkes ganz klar werden kann, laſſen es gerechtfertigt erſcheinen, wenn ich, wie die intereſſanteſten Bilder der Lichtgottheiten, die auch GERHARD in ſeiner Schrift über dieſe behandelt hat, ſo auch an Waldes- und Windesperſonifikationen ſo reiche Bilder wie das in den Auserleſenen Vaſenbildern 153—154 publizirte erſt der folgenden Epoche und dem folgenden Hauptabſchnitt zuweiſe.

Ehe ich die Reſultate dieſes Kapitels zuſammenfaſſe, mögen hier noch einige Bemerkungen über die landſchaftlichen Andeutungen auf den im Allgemeinen wohl dieſer Periode zuzurechnenden polychromen attiſchen Lekythen Platz finden. Daſs die bunte Darſtellung auf weiſsem Grunde dem Maler auch nach der uns intereſſirenden Seite hin bedeutende Vortheile bot, iſt klar, wie denn dieſe Bilder als einzige erhaltene, farbige echtgriechiſche Malereien eine hervorragende Stelle in der Geſchichte der alten Malerei überhaupt einnehmen. Ihre Darſtellungen beziehen ſich alle oder faſt alle auf den Todtenkultus, und zwar iſt entweder Charon in ſeinem Nachen auf dem Unterweltsfluſſe dargeſtellt, oder, und dies iſt die weitaus häufigſte Vorſtellung, es iſt die Schmückung des Grabmals durch die Hinterbliebenen abgebildet. Beide Szenen ſind nicht eben ungeeignet zur Darſtellung landſchaftlicher Zuthaten, und in der That fehlt es an ſolchen nicht immer. Auf den Szenen der letzten Art nimmt das Grabdenkmal nicht als Heroon, wie auf unter-

[82]) A. V. XI.
[83]) A. V. 178 u. 179.
[84]) A. V. 59, 60, 70. Ètr. u. Camp. Vaſenb. S. 9.

malischen Bildern, sondern als einfache, mit Tänien umwundene Stele charakterisirt und ohne perspektivischen Versuch gezeichnet[85]), in der Regel die Mitte ein, der Erdaufwurf (Τύμβος, χῶμα, κόνις) findet sich wohl daneben, und neben dem Erdaufwurf nicht selten Bäume und Sträucher, deren Art sich selten bestimmen läfst, weil alle Gattungen von Bäumen an Gräbern zum Vorschein kommen[86]), diese aber in der Regel ziemlich flüchtig in allgemeinem Graugrün hingemalt sind[87]). Doch habe ich in Athenischen Sammlungen einige Bilder dieser Art mit charaktervolleren Bäumen gesehen: besonders eines mit einer prächtigen Palme in einer Privatsammlung, und in derselben Sammlung ein anderes, dessen Mittelpunkt anstatt des Grabmals ein schlanker Lorbeerbaum bildet, an dem zwei Frauen ihre Weihgeschenke aufhängen. Auf den Charonsdarstellungen ist es natürlich der Unterweltsflufs, den man landschaftlich behandelt zu finden erwarten mag. In einigen Darstellungen dieser Art, wie in dem Münchener Bilde 209, lassen sich außer der Delphinskopfgestalt des Nachenbuges, aber gar keine Hindeutungen auf das Wasser entdecken[88]), auf anderen ist das Wasser nur durch einige rothe Wellenlinien bezeichnet und außerdem mit roth angedeutetem Schilfe bewachsen, so auf zwei Lekythen des Kultusministeriums zu Athen, auf einer am besten erhaltenen großen Vase dieser Art in einer Privatsammlung zu Athen aber ist das Schilf, graugrün an braunen Stengeln, sehr reichlich ausgemalt, ähnlich wie auf dem Unterweltsbilde der vatikanischen Odysseelandschaften, und auch in den rothbraunen Wellenlinien des Wassers sind deutliche Spuren der einstmaligen Ausfüllung mit blauer Farbe erhalten. Da ich mich selbst davon überzeugt habe, wie sehr schwer es ist, bei der Reinigung solcher ausgegrabener Lekythen die Farben zu erhalten und wie es gerade die blaue Farbe ist, welche am leichtesten verloren geht, so bin ich geneigt anzunehmen, dafs die rothen Linien der Wellen und des Schilfes auch auf den genannten Bildern des Kultusministeriums früher mit blauer und grauer Farbe vervollständigt gewesen sind. Wir sehen also, dafs die Griechen die Polychromie, wenn auch einfach und skizzenhaft, doch zur näheren Bezeichnung der Landschaft verwandt haben, wo es angebracht war.

Was nun stellt sich als Resultat unserer Gesammtbetrachtung der Vasenmalerei in der Blüthezeit griechischer Kunst heraus? Welche Schlüsse würden wir aus ihr für die Geschichte landschaftlicher Darstellungen in der griechischen Kunst dieser Zeit ziehen dürfen, wenn keine Notizen und keine anderen Monumente, als eben jene Vasen auf uns gekommen wären? Sicher würden wir eingestehen müssen, dafs die oligochrome und monochrome, schattenrifsartige Darstellungsart der griechischen Vasenmalerei, wie sie schon durch die Vasenformen begünstigt wurde, der Ausbildung landschaftlicher Hintergründe so ungünstig wie möglich gewesen, aber wir würden hinzufügen müssen, dafs, wenn die griechischen Vasenmaler ein ähnliches Bedürfnifs nach landschaftlichen Darstellungen gehabt hätten, wie z. B. nur die Chinesen, sie aller Wahrscheinlichkeit nach ebensogut wie diese Mittel und Wege gefunden haben würden, landschaftliche Ensembles herzustellen. Dafs die Griechen dieser

[85]) Vgl. Benndorf, Griech. u. Sic. Vasenbilder, S. 31.
[86]) Boetticher, Baumkultus, S. 279.
[87]) Benndorf, a. a. O., Tfl. XIX No. 4. XXIV. 2; das Chiron auch 1, 3.
[88]) Benndorf, a. a. O. XXVII. 1. Stackelberg, Gräber der Hellenen, Tfl. 47 vgl. 48. Nur schwarz, aber frei, ist das Wasser auf der von Hirschfeld (Arch. Ztg. 1873 S. 52 Tfl. 5) veröffentlichten Lekythos dargestellt.

Zeit mit ihrer die ganze Natur in menschliche Gestalten auflösenden Anschauungsweise dieses Bedürfniss in der That nicht gehabt haben, beweist das Zusammenstimmen aller uns bekannt gewordenen Einzelnheiten ihrer Kultur, dafs der oligochrome Vasenstil allein nicht Schuld gewesen, beweisen eben jene zuletzt besprochenen polychromen attischen Gefäfse, welche, den Vortheil natürlicher Farben auf weifsem Grunde benutzend, von selbst besser zusammengefafste und natürlicher ansprechende landschaftliche Zuthaten geben mufsten und gaben, in der Intention aber augenscheinlich nach dieser Seite hin keineswegs über die oligochromen Vasen hinausgingen. Auf diesen, welche, theils mit hellen Figuren auf schwarzem Grunde, theils mit schwarzen Gestalten im hellen Felde, die überwiegende Mehrzahl bilden, sehen wir also sehr oft, wir dürfen wohl sagen in der Regel, alle landschaftlichen Andeutungen vermieden. In vielen anderen Fällen aber sehen wir einzelne landschaftliche Gegenstände abgebildet, sehr verkürzt und andeutungsweise, sodafs ein Fisch oder eine Wellenlinie das Meer, ein Baum den Wald, eine Säule das Haus wiedergibt, und wir sehen diese Bäume und diese Wasserandeutungen überdies in der Regel keineswegs sonderlich natürlich und charakteristisch, sondern in eigenthümlicher Weise stilisirt dargestellt; nicht dafs es eine eigentlich ornamentale Stilisirung wäre, welche, dem Orient entstammend, sich auf den rein ornamentalen Theil der Vasen zurückgezogen hat, um, wie es scheint, erst später, auf unteritalischen Vasen, mit ihrem Wellenschema als Wasserandeutung und ihren Rankenarabesken als Pflanzenandeutung wieder im Bilde zu erscheinen — eine derartige Stilisirung kommt wenigstens auf den Vasen der besprochenen Zeit nur sehr selten in Anwendung — wohl aber sind auch sie einer Stilisirung unterworfen, nur einer Stilisirung, welche aus der Natur des Schattenrifsstiles entsprang, so dafs wir in den meisten Fällen die Absicht erkennen, die Gegenstände so natürlich darzustellen, wie die Technik es erlaubte. Daher versteht es sich, dafs zwischen sorgfältigen und flüchtigen Vasenmalereien ein grofser Unterschied hinsichtlich der Detailbehandlung obwaltet und dafs die einzelnen Bäume z. B. immer natürlicher und schöner werden, je weiter die Schwierigkeiten der Technik überhaupt überwunden werden. Zusammenfassungen der isolirten landschaftlichen Zuthaten zu geschlosseneren hintergrundartigen Gruppen scheinen dagegen in der unentwickelteren Zeit auf schwarzfigurigen Vasen häufiger vorgekommen zu sein, als später, leicht erklärlicher Weise, weil die fortschreitende Technik sich ihrer Grenzen immer klarer bewufst wird und die Kunst in ihrer Blüthezeit sich stets durch richtige Selbstbeschränkung auszeichnet. Sehr häufig aber sind solche gröfsere landschaftliche Gruppen auf den Figurenbildern des älteren Stils eben auch nicht gewesen.

Wirkliche Landschaftsbilder dagegen kommen gar nicht vor. Was wir an Erntefzenen und dergleichen gefunden haben, kann nicht eigentlich Landschaft genannt werden, die menschliche Thätigkeit zu zeigen, ist auch hier der Zweck.

Wohl aber offenbart sich jener andere, anthropomorphische Natursinn, wie in der ganzen griechischen Kunst, so auch in den Vasenbildern mit schwarzen und mit rothen Figuren schon in dieser Zeit in einer sehr glänzenden Weise. Die fischleibigen, wellenhaarigen mythischen Bewohner des Meeres, die flammigen, knorrigen, struppigen Wesen, welche die Sage Berg und Wald durchschweifen liefs, die geflügelten, leicht angethanen, von Sternen umstrahlten Gestalten des Luft- und Lichtelementes, sie kommen, wie der Volksglaube sie ausgebildet hatte (noch nicht, wie später, in willkürlicheren Personifikationen

der Künstlerphantasie) bereits auf den Vasenbildern der früheren und der Blüthezeit, theils als Zugabe zu Darstellungen anderer Art, theils in selbstständigen Gruppen zusammengeschlossen vor, die, wenn sie auch das Gegentheil eines Landschaftsbildes sind, so doch in ihrer Art als Naturgemälde voller Leben und Charakter aufgefafst werden müssen. Ja, wenn auf einem ganz einfach gehaltenen idyllischen rothfigurigen Bilde, die Schwalbe von einfachen Leuten durch die ihrem Munde entspriefsende Inschrift als Botin des nahenden Frühlings begrüfst wird [89]), so weht uns auch aus dieser, aller Naturandeutungen, aufser der Schwalbe und der Inschrift, entkleideten Darstellung ein frischer Frühlingshauch entgegen, der von einer liebevollen Naturbetrachtung zeugt.

Weit entfernt also, gegen jedes Naturgefühl der Griechen dieser Zeit zu zeugen, können die Vasenbilder eben auch nur zu ihrem Theile mitbeweisen, dafs eine eigentlich **landschaftliche** Naturauffassung den Griechen der Blüthezeit fern lag, wogegen die eigenthümliche Gestaltung, welche der Natursinn in der plastischen Künstlerphantasie dieses Volkes angenommen hatte, an Frische, Freudigkeit und Lebendigkeit Nichts zu wünschen übrig liefs. Da aber der nothwendige Stil der Vasenmalerei für das mit feinerem Kunstsinn, als die Chinesen, begabte Griechenvolk den landschaftlichen Darstellungen auch Nichts weniger als günstig war, so werden wir uns doch noch auf den anderen Gebieten der griechischen Kunst umsehen müssen, ehe wir ein endgültiges Urteil fällen.

VIERTES KAPITEL.

Die landschaftliche Natur in der Plastik der griechischen Blüthezeit.

War es jene Neigung der Griechen, alle Naturerscheinungen zu vermenschlichen, welche sie zu den gröfseften Bildhauern der Welt gemacht hat, — oder war es diese plastische Begabung, welche jene Art und Weise, die Natur anzuschauen, hervorgerufen hat? Gewifs tritt uns in den homerischen Gedichten die anthropomorphische Richtung der griechischen Naturanschauung viel früher entgegen, als die plastische Kunst sich national-hellenisch entwickelt hatte; aber ebenso gewifs auch ist es bereits eine hervorragende plastische Anlage, die ihres eigensten Gebietes noch unkundig, sich an vielen Stellen des Epos ausspricht. Beide Anlagen sind nicht zu trennen, sondern fallen zusammen. Der Mensch ist der eigentliche Gegenstand plastischer Darstellungen; die Neigung, die ganze Natur mit menschlichen Gestalten zu bevölkern, mufste daher Hand in Hand gehen mit dem Streben nach der höchsten Vollendung in der Bildhauerkunst. Die Vernachlässigung der landschaftlichen Natur als solcher in künstlerischen Darstellungen war aber die unmittelbare Folge jener beiden so identificirten Anlagen; denn, wie im Begriff jener

---

[89]) Mon. Inst. II, tav. 24. Ann. VII, 231—238. Panofka, Bilder antiken Lebens Tf. 17, 6. ἰδοὺ χελιδών, bemerkt der Eine, νὴ τὸν Ἡρακλέα, bestätigt der andere, αὑτηί· ἔαρ ἤδη erläutert der dritte in freudigem Ausruf.

anthropomorphischen Naturanschauung schon die Abwendung von einem unvermittelten Genusse der landschaftlichen Natur ihrer selbst willen ausgesprochen ist[1]), ebenso ist es klar, dass die Bildhauerkunst, welche einzelne Gegenstände aus der Welt der Erscheinungen herausgreift und in allseitiger Rundung darstellt, durchaus ungeeignet ist zur Wiedergabe landschaftlicher Zusammenhänge. Am weitesten wird das Relief, welches gewissermaßen der Malerei sich nähert, nach dieser Seite hin gehen können. In der That haben wir gesehen, wie weit das assyrische Relief in landschaftlichen Darstellungen ging, und wir brauchen uns blos an GHIBERTI's Bronzethüren des Baptisteriums zu Florenz zu erinnern, um ein glänzendes Beispiel davon vor Augen zu haben, was die moderne Kunst in dieser Hinsicht vermocht hat. Allein die assyrischen Vorbilder konnten nur geeignet sein, dem vollendeten Kunstgefühl der griechischen Blüthezeit als Beispiele des nicht Nachzuahmenden zu dienen, und einer Ausbildung der Landschaft im griechischen Relief, wie in GHIBERTI's Thüren, stand, abgesehen auch von jenem anders gearteten Naturgefühl der Griechen, nicht nur ihre mangelnde perspektivische Technik, es stand auch hier noch ein höheres Stilgefühl entgegen, welches das Relief, trotz seiner Annäherung an die Malerei, im Wesentlichen nach plastischen Gesetzen behandelt wissen, auch hier perspektivische Darstellungen absichtlich verschmäht und jede Ueberfüllung vermieden sehen wollte. Das Relief im Sinne der griechischen Blüthezeit eignete sich daher durchaus nicht für landschaftliche Darstellungen, und wir können es a priori als wahrscheinlich bezeichnen, dass wir eigentlichen Landschaften oder ausgeführteren landschaftlichen Zuthaten in der nationalhellenischen Plastik nicht begegnen werden. Zum Glück ist denn heutzutage unsere Kenntniss der Stilentwicklung der antiken Plastik auch weit genug fortgeschritten, um uns auch aus anderen Kriterien, als aus dem Gegenstand entnommenen, in den Stand zu setzen, alle auf uns gekommenen Reliefs eigentlich landschaftlichen Inhalts und erst recht natürlich die ganz seltenen, aber doch vorhandenen, plastischen landschaftlichen Vollbilder, von denen später die Rede sein wird, mit der grössesten Sicherheit und unter allseitiger Uebereinstimmung in die nachalexandrinische griechische oder gar in die das Stilgefühl völlig verlierende römische Zeit zu setzen. Da ich in diesen Zeitbestimmungen nur allgemein Anerkanntem folge, so brauche ich die Grenzen, die ich in diesem Kapitel der hellenischen Plastik vor Alexander dem Grossen ziehe, nicht näher zu motiviren. Die auf anderen Gründen beruhende Uebereinstimmung der Gelehrten in Bezug auf die meisten erhaltenen Monumente, wird den Verdacht, als ob ich einer Theorie zu Liebe willkürliche Zeitbestimmungen für die einzelnen Monumente erfände und mich so in einem Zirkelschluss bewegte, nicht aufkommen lassen können.

Der nachalexandrinischen Zeit gehört aus sehr nahe liegenden Gründen die weitaus grösseste Masse der uns erhaltenen antiken Bildwerke an. Die Originale aus der früheren Zeit sind, wie die Arbeiten, die mit Sicherheit als Nachbildungen von Werken jener früheren Zeit erkannt werden können, verhältnissmässig gering. Das Material, welches wir für dieses Kapitel zu bewältigen haben, ist daher keineswegs unübersehbar, und wir gelangen vielleicht hier am sichersten an's Ziel, wenn wir zuerst die Behandlung wirklicher landschaftlicher Gegenstände in der alten Rundplastik und im Relief, sodann aber die Darstellung der Natur durch menschliche Gestalten einer Prüfung unterwerfen.

[1]) Vgl. das oben im ersten Kapitel dieses Abschnittes Gesagte.

Es liegt in der Natur der Sache, dafs in runder Plaftik vernünftiger Weife von allen landfchaftlichen Gegenftänden höchftens einzelne Pflanzen felbftändig dargeftellt werden können, und zwar ganze Bäume ihres fefteren Stammes und ihrer einheitlicheren Individualität wegen eher, als Sträucher und leichtftengelige Gewächfe, ebenfo aber verfteht es fich, dafs Stein und Marmor fich zu der plaftifchen Herftellung von Bäumen weit weniger eignen, als, aufser natürlich dem Holze felbft, das zähere und fefter in fich zufammenhaltende Metall [2]). Des Apfelbaumes aus Cedernholz mit vielleicht vergoldeten Früchten im Hesperidenabenteuer des Theokles ift fchon im erften Kapitel diefes Abfchnittes gedacht worden. Vor Allem aber find es die Goldfchmiedekunft und die Erzbildnerei, denen wir die Verfertigung künftlicher Bäume, wie fie aus Gründen des Baumkultus nicht felten als Weihgefchenke aufgeftellt wurden, zutrauen dürfen. In der That haben wir fchon zur Zeit der Anfänge der griechifchen Kunft einen goldenen Weinftock aus der kleinen Ilias und, aus verfchiedenen Quellen (OVERBECK S. A. 284 ff.), des Theodoros berühmte goldene Platane und den Weinftock mit Trauben von Smaragden und Rubinen kennen gelernt. In diefelbe Zeit oder früher werden wir den goldenen Oelbaum im Heraklestempel bei Gadira zu fetzen haben, ein Werk, welches, wie jene, vielleicht noch als aus orientalifcher Quelle beeinflufst, oder geradezu als tyrifche Arbeit anzufaffen ift. Philoftratos, im Leben des Apollonius von Tyana (V, 5) berichtet darüber Folgendes: »Der goldene Oelbaum des Pygmalion (denn auch diefer fteht in dem Herakleion als Weihgefchenk) ift wegen der Bildung des Laubwerkes, noch mehr aber wegen der Frucht bewundernswürdig, denn er ftrotzt von Smaragden«.

Unter den ehernen Bäumen, von denen wir wiffen, wird das höchfte Alter der Palme aus Erz zuzufchreiben fein, welche Kypfelos der Korinthier in feinem Schatzhaufe zu Delphi weihte [3]). An ihrem Wurzelende waren Frösche und eine Hydra gebildet. — Ein erzener Lorbeerbaum ftand auch auf der Agora des Apollofchers zu Metapont [4]). — Aus bester Zeit aber ftammte die Palme von Erz, vielleicht vergoldet, in dem Weihgefchenk, welches die Athener für den Doppelfieg am Eurymedon nach Delphi geftiftet hatten [5]). Die an ihr gebildeten Datteln follen fo naturgetreu gewefen fein, dafs eine Rabenfchaar fie zerhackt hatte [6]). Dafs die Athena nicht unter ihr in ihrem Schatten geftanden hat, fondern wie es dem Wortlaut der Quellen entfpricht, auf dem Palmbaum, und dafs wir uns diefen deshalb doch ftehend und nicht liegend unter den Fufsen der Göttin vorzuftellen haben, follte nach BOETTICHER'S Ausführung und Zufammenftellung nicht mehr bezweifelt werden [7]).

Auch Nikias weihte nach Plutarch (Nikias, 8) eine eherne Palme in's Apollonheiligthum auf Delos, wo, wie die Dichter fangen, Leto, an einem Palmbaume fich haltend, den herrlichen Sohn zur Welt gebracht [8]). Endlich

[2]) Ueber »Metallene Bäume« vgl. im Allgemeinen: BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, Kap. XV, S. 212—214.

[3]) BOETTICHER a. a. O. Anm. 3. Plutarch, Pyth. orac. 12. Conv. sept. sap. 21.

[4]) BOETTICHER a. a. O. Anm. 4. Plutarch, Pyth. orac. 8. Athenaeus 13, 83.

[5]) OVERBECK, SQ. 927 d. u. e.

[6]) PAUS. X, 15, § 4.

[7]) BOETTICHER, Baumkultus S. 140 ff. Vgl. über E. CURTIUS, Gött. Gel. Anz. 1861, S. 271. SCHUBERT, Arch. Ztg. 1862, S. 253 ff. OVERBECK, Gefch. der griech. Plaftik I[2], S. 119.

[8]) Vgl. BOETTICHER, Baumkultus S. 213. S. 419.

sei hier der ehernen Palme gedacht, welche im Erechtheion sich über der heiligen goldenen Lampe wölbte, um mit ihrer symbolischen Bedeutung den praktischen Zweck des Rauchfanges zu verbinden vielleicht ein Werk des Kallimachos, der noch zu Skopas' Zeit gelebt haben muſs [9]) — Es muſs hervorgehoben werden, daſs doch kein einziger dieser künstlichen Bäume einem idyllischen oder landschaftlichen Interesse seine Entstehung verdankte, sondern daſs sie in allen diesen Fällen als religiöse Symbole aufgefaſst waren und daher, wie auch fast alle älteren plastischen Figurenbilder, Gegenstände des Kultus oder frommer Weihe waren.

Wie ganze Bäume, wurden auch einzelne Zweige und Kränze von Metall gebildet Die Gräber der Griechen haben goldene Siegeskränze mit verschiedenem Laube wieder zum Vorschein gebracht, welche uns hübsche Beispiele des Stiles geben, in dem solche Arbeiten gehalten wurden Das Lorbeerblatt der pythischen Siegeskrone, das Steineichenblatt des Zeus geweihten Kranzes, das Oelblatt des panathenäischen Siegeszeichens, kommen, wie die Myrtenblätter anderer Kränze, höchst zierlich und charakteristisch zur Darstellung [10])

Hiermit ist aber auch schon erschöpft, was sich über selbständig bedeutende Darstellungen von Gegenständen der landschaftlichen Natur in der Plastik der griechischen Blüthezeit berichten läſst Wir haben nunmehr die landschaftlichen Zuthaten zu plastischen Figurendarstellungen dieser Zeit zu untersuchen.

Es liegt im Wesen jeder guten Plastik, gewiſs also der griechischen, solche Zuthaten möglichst zu beschränken, sie, wo sie überhaupt angebracht werden, vollständigst als Beiwerk zu behandeln Wenn unsere alten Schriftquellen über die griechische Plastik daher solches landschaftlichen Beiwerks gar nicht erwähnen, so ist das sehr natürlich und doppelt leicht erklärlich bei der wenig anschaulichen Weise, mit der die Berichterstatter auch anstatt der Beschreibung gröſserer plastischer Gruppen nur die einzelnen dargestellten Gestalten im trockenen Nebeneinander aufzählen Wir haben uns in dieser Beziehung also lediglich an die Betrachtung erhaltener Monumente aus der genannten Zeit zu halten, und wir wollen zu dem Zwecke, ähnlich, wie wir es in der Vasenmalerei gethan, die einzelnen Hauptbestandtheile der Landschaft, das Terrain, das Wasser, die Gewächse und die Gebäude, der Reihe nach in dem genannten Gebiete aufsuchen Die Luft- und Lichterscheinungen müssen von vornherein ausgeschlossen werden Sie könnten höchstens als Strahlenkrone in die plastische Erscheinung treten Wir brauchen uns in dieser Epoche aber umso weniger nach ihnen umzusehen, als bereits von anderer Seite nachgewiesen worden ist, daſs Nimbus und Strahlenkranz in der Zeit vor Alexander dem Groſsen überhaupt nicht, auch in der Malerei nicht vorkommen [11]) In Betreff der übrigen Bestandtheile der Landschaft werden wir aber in dem zu behandelnden für die Geschichte der Plastik so äuſserst entwicklungs- und fortschrittsreichen Zeitabschnitt verschiedene Wandelungen nachweisen können, welche, innerhalb der strengen Grenzen plastischer

[9]) PAUSANIAS I, cp 26, § 7 Vgl BRUNN, Gesch der griech Künstler II, S 407 Daſs Kallimachos auch das korinthische Säulenkapitäl erfunden haben soll, scheint mit jener Toreutenthätigkeit nicht übel zu stimmen.

[10]) STACKELBERG, Gräber der Hellenen, Tafel 72 Vgl BOETTICHER, Baumkultus S 14 ff

[11]) STEPHANI, Nimbus und Strahlenkranz, S. 93 ff., vgl. S 96

Möglichkeit und Schönheit, eine langsame aber entschiedene Zunahme bezeichnen, wie wir auch in der Poesie dieses Zeitraumes das landschaftliche Gefühl, ohne dass es sich im Prinzip verändert hätte, doch einen immer intensiveren Charakter annehmen sehen[12].

Was also zuerst die Terrainbezeichnungen anbetrifft, so fallen diese unter den Statuen und auf den Reliefs des alten Stiles fast ganz weg. Soweit der Archaismus reicht, sind nur sehr geringe Spuren von ihnen zu entdecken: sie finden sich weder unter alten Statuen, wie dem Apollon von Tenea und den verwandten Bildsäulen, noch an den Reliefs, wie denen der ältesten Metopen von Selinunt, während auf den schönsten der jüngeren Zeus deutlich auf einem Felsen sitzt[13]. Eine Ausnahme machen vielleicht nur die einer anderen Entwicklung folgenden Terrakottareliefs, wie das von Melos, welches Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons darstellt[14]. Der Fels unter der sitzenden Statue der Penelope des Vatikan (Galleria delle statue No. 261) ist restaurirt. Uebrigens halte ich die Statue nicht für echt alterthümlich.

Schon zur Zeit des Pheidias aber kommen Bodenandeutungen vor: während die Giebelgruppen von Aigina noch aus ganz isolirten, nur durch die Bewegungsmotive verbundenen Figuren bestehen[15], scheinen die Gestalten der Giebelfelder des Parthenon, wie es z. B. am sog. Theseus und unter verschiedenen Gruppen der Westseite sowohl wie der Ostseite klar hervortritt, auch durch die ganze Art der Gruppirung bedingt ist, durch Terrainbezeichnung verschiedener Höhe verbunden gewesen zu sein[16]. Auch dem Olymp scheint in der Mitte des Ostgiebels eine gut erkennbare Bezeichnung des gegipfelten Felsterrains nicht gefehlt zu haben. Es ist ja auch klar, dass den Stein im Stein, den Fels im Felsen auszuhauen, dem Stile der besten Zeit der Plastik an sich nicht entgegen sein konnte. Der geschlossen im Giebelfeld aufgebauten Gruppe widerstrebte solche Zugabe daher nicht, wohl aber dem langgestreckten klar fortlaufenden Friese und den Einzelgruppen der Metopen. Bei diesen finden wir daher im Prinzip die Bodendarstellung vermieden, und nur, wo sie aus besonderen Gründen wünschenswerth erschien, wie wo das Gegenstemmen eines Beines, das Aufstützen eines erhobenen Fusses oder dergleichen ausgedrückt werden sollte, wurde das Terrain in allerbescheidenster Weise nur durch das Nothwendigste doch angegeben[17]. In ähnlichen Fällen und besonders auch unter sitzenden Figuren ist das felsige Terrain auch im Friese des Theseion[18] und an Fragmenten vom Friese des Erechtheions angedeutet[19], wogegen unter denjenigen vom Tempel der Nike Apteros[20] und

---

[12]) L. N. Kap. III, IV, V.

[13]) BENNDORF, Metopen von Selinunt, Tafel VIII.

[14]) Mon. Inst. VI, tav. 57.

[15]) Vgl. BRUNN, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I., zweite Auflage 1870. S. 67.

[16]) Vgl. MICHAELIS, Parthenon, Atlas. Tafel 6 u. 7.

[17]) Schon an den stark lädirten Originalplatten in London und Athen ist im einzelnen Fall nicht immer leicht zu erkennen, ob der Erdboden bezeichnet gewesen, noch schwerer daher an den Abbildungen. Doch glaube ich als Platten mit geringen Terrainbezeichnungen die folgenden nach MICHAELIS Atlas angeben zu können. Von den Metopen der Südseite IX. XXX, XXXII, der Nordseite XXXII, der Ostseite VII; vom Cellafriese der Westseite Platte VI, XI, XIII, XIV, XV, der Südseite XXXIX. In jedem dieser Fälle wird man die Ursache der Terrainangabe leicht erkennen.

[18]) OVERBECK, Gesch. der Plastik, I[2]. S. 263, 267, nach STUART.

[19]) R. SCHOENE, Griechische Reliefs, Tafel I.

[20]) STUART u. REVETT, die Alterthümer zu Athen, I, 12—19.

des Apollontempels von Phigalia[21]) die Bezeichnung des Erdbodens entſchieden durchgängiger iſt, der mehr maleriſchen Geſtaltung mit entſchiedenen Verkürzungsverſuchen beſonders des letzteren entſprechend. Am charakteriſtiſchſten von allen Felſendarſtellungen dieſer Zeit iſt aber vielleicht diejenige auf der Metope von Olympia, welche die von der Höhe den Thaten des Herakles zuſchauende weibliche Geſtalt enthält. Ihre Haltung kommt dem Eindruck des Felſens, auf dem ſie ſitzt, als eines hohen und ſchroffen, zur Hülfe[22]).

Aus der jüngeren Blüthezeit unſerer Epoche, der Zeit etwa des Praxiteles und Skopas, ſcheint der Fries des Mauſoleums, obgleich auch er ſehr bewegt gehalten iſt, die Bodenbezeichnungen doch wieder zu verſchmähen[23]), wogegen die Niobidengruppe an liebevoller Ausprägung des Felſenterrains bekanntlich ſo weit geht, daſs man aus demſelben auf eine durchaus maleriſch gebirgige Anordnung im Barockſtil, natürlich mit Unrecht, hat ſchlieſsen wollen[24]), und, ganz am Ende der in Rede ſtehenden Epoche, der Fries vom Denkmal des Lyſiſtratos, wie er an landſchaftlicher Behandlung überhaupt die früheren Frieſe übertrifft, ſo auch durch entſchiedene Terrainangaben ſich auszeichnet.

Die Waſſerdarſtellungen finden ſich, ſcheint es, auf erhaltenen Werken ebenfalls zuerſt an den Giebeln des Parthenon: theils im Oſtgiebel als deutliche aber doch ſehr einfach und regelmäſsig ſkulpirte, wenngleich, wie ſchon Welcker bemerkt hat, wohl durch grüne (oder blaue) Bemalung lebhafter und natürlicher geſtaltete Meereswogen, aus denen Helios mit ſeinem Geſpann, noch halb vom Waſſer bedeckt, emportaucht[25]), theils im Weſtgiebel als ähnliche Meereswellen unter dem Wagen der Amphitrite und ihrem Gefolge, hier durch einen Delphin und plaſtiſche Wellenlinien, wie aus Carrey's Zeichnung erſichtlich, angedeutet[26]), und als Wellenbewegung an der Rückſeite des Kephiſſos in deutlicher Charakteriſirung des Waſſers, welches den Uferfelſen umſpült und in welches die Beine des Gottes noch hineinreichen[27]), ſchwerlich aber als von Poſeidon mit dem Dreizack emporgetriebene Salzquelle in ſo reichlicher und wenig ſtiliſirter Springbrunnen-Geſtaltung, wie auf Th. Grosse's Reſtauration in Overbeck's Geſchichte der Plaſtik[28]). — Wenden wir uns den jüngeren Werken zu, ſo ſehen wir z. B. an der nach Stark auf Dädalos von Bithynien zurückgehenden im Bade kauernden Aphrodite des Museo Pio Clementino (Cabinet No. 429) das Waſſer ſchon flüſſiger und leichter angedeutet, wobei freilich zu erwägen bleibt, daſs dieſes Exemplar nicht das Original iſt und daſs die ſpätere, nachahmende Zeit gerade im Beiwerk am erſten ihrer eigenen Manier gefolgt

---

21) Stackelberg's Publikation Tafel 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 21, 22, 24.

22) Clarac, Musée, pl. 195 bis No. 211 B. Exped. de Morée I, pl. 74. Vergl. Boetticher, Abgüſſe des Berl. Muſ., 2. Aufl., S. 81.

23) Overbeck, a. a. O., II², Tfl. zw. S. 72 u. 73.

24) Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden, S. 222. Zu einem Gipfel anſteigend dachte auch Friederichs ſich das Terrain. Bauſteine S. 242.

25) Michaelis, Parthenon, Atlas, Tfl. VI. 8 u. 9. Welcker, A. D. I, S. 76 u. 77. Eugen Petersen (die Kunſt des Pheidias (1873), S. 106) denkt an Vergoldung der Wellen.

26) Michaelis, Parthenon, Atlas, Tfl. VII. 2. Vgl. Boetticher, Verzeichniſs der Abgüſſe. 1872, S. 253.

27) Michaelis, Parthenon, S. 193.

28) I², S. 276.

sein konnte [29]) Allein wir sehen den Fortschritt zum Flüssigen in Wasserdarstellungen durch Originalwerke aus der Zeit des Skopas, Praxiteles und deren Nachfolger bestätigt. Ob und wie freilich die Meereswogen in Skopas berühmten Statuenverein von Neptun, Thetis, Achilles u. s. w. dargestellt waren, können wir nicht bestimmen. Plinius erwähnt nur: Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistricis ac multa alia marina [30]), wo doch auch unter den multa alia marina wohl lebende Wesen zu verstehen sind. Allein, dass die Wellenandeutungen ganz gefehlt hätten, erscheint mir mir nicht wahrscheinlich. Wenngleich sie sowohl auf der Münchener Vase von Rhodos, welche schon von WELCKER [31]) zum Vergleich herangezogen ist, als auf dem Münchener Relief der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite, welches URLICHS in ein ähnliches Verhältniss zum Skopas wie den Fries des Parthenon zum Phidias setzt [32]), durchaus fehlen, wie schon BRUNN [33]) mit einigem Befremden bemerkt hat, so kommen sie auf späteren Monumenten, die wenigstens im Grundgedanken durch Skopas' Werk inspirirt gewesen sein werden, in um so reichlicherer Weise vor, freilich aber oft in so entschieden spätem Stil, dass wir Sicheres daraus nicht schliessen können [34]). Dagegen haben wir ein originales Relief aus der in Rede stehenden Zeit, welches reichliche Wogendarstellungen enthält: ich meine den schon erwähnten Fries vom Denkmal des Lysikrates [35]), und auf diesem sehen wir in der That eine durchaus freie, natürliche und anmuthige Darstellung der Meereswellen, plastisch stilvoll und doch nicht im ornamentalen Sinne stilisirt zu nennen, wie die Wellen am Leuchter von Cortona oder am Panzer einer lateranensischen Imperatorenstatue [36]). Das fragmentirte Helenarelief derselben Sammlung (No. 8) mit seinem sehr weich angedeuteten Wasser, in dem das Ruder steckt, mag auch vielleicht zu dieser Zeit angezogen werden dürfen. Der Fortschritt ist unverkennbar.

Von Bäumen aus Metall ist schon die Rede gewesen. Es bleibt uns zu untersuchen, wie die Bäume in den erhaltenen Skulpturen dieser Zeit dargestellt gewesen. Der Marmor ist sicher ein sehr ungünstiges Material für solche Darstellungen in runder Plastik, und ich würde daher aus technischen Gründen a priori geneigt sein, zu bezweifeln, dass im Westgiebel des Parthenon der Oelbaum der Athene wirklich dargestellt gewesen. Ob er dagewesen oder nicht, ist denn auch eine Streitfrage geworden, die sich aber nur als quaestio facti darum dreht, ob die Reste des Oelbaumes gefunden, oder nicht. In CARREY's wie in der Zeichnung von NOINTEL's Anonymus finden sich keine Spuren des Oelbaumes. WELCKER leugnete daher auch entschieden, dass er vorhanden gewesen [37]). Dagegen wird von anderer Seite ebenso ent-

[29]) Nach CLARAC (Mus. Tf. IV, p. 122) waren die Wellen mit dem betreffenden Theil der Basis modern, doch werden sie nach MÜLLER und WIESELER (D. d. K. II Text ad No. 279) auf dem erhaltenen Theile der Basis indizirt gewesen sein.

[30]) N. H. 36, 26. URLICHS, Skopas, S. 126 ff.

[31]) Alte Denkm., I, S. 205.

[32]) A. a. O. S. 128.

[33]) Beschreibung der Glyptothek 1870, S. 147.

[34]) Besonders auf Sarkophagen.

[35]) OVERBECK, Gesch. der Plastik, S. 86 u. 88. STUART, Antiquities of Athens, Vol. I, pl. 10—26. Zeitschrift f. bild. Kunst, 1868, Heft 10 u. 11.

[36]) BENNDORF u. SCHOENE, Die ant. Bilder d. lat. Mus. 1867, No. 204.

[37]) WELCKER, A. D. I, S. 103 u. 119. Vgl. OVERBECK, Gesch. d. Plastik, drittes Buch, Anm. 48.

schieden behauptet, dafs Fragmente des Oelbaumes gefunden und abgebildet seien[38]) und in Athen aufbewahrt werden. Ich habe zu meinem Bedauern bei meinem Aufenthalte in Athen versäumt, die Fragmente oder das Fragment anzusehen. Doch scheint an ihrer Zugehörigkeit zum Giebel nicht gezweifelt werden zu dürfen. Nach den Darlegungen der neuesten Parthenonforscher[39]) scheinen die Zeichen des Wettstreites zwischen Poseidon und Athene in der That nicht gefehlt haben zu können. Auch werden die Bedenken, die wir vom Standpunkte dieser Schrift aus erheben könnten, durch die Ueberlegung beseitigt, dafs der Oelbaum, sowohl wie die Salzquelle hier doch nicht des landschaftlichen Schmuckes willen, sondern wegen ihres nothwendigen Eingreifens in die Handlung dargestellt sind. Diese Nothwendigkeit mufste zur Besiegung der technischen Schwierigkeit anspornen, und die Kunst des Pheidias war sicher, wenn irgend eine, im Stande, auch das Schwierigste darzustellen. Ich glaube daher an die Existenz des Oelbaumes und der Salzquelle. Nur werden wir uns die Art der Darstellung möglichst einfach und plastisch denken müssen, und sowenig ich an die sprudelnde Gestalt der Salzquelle in der GROSSE'schen Restauration glaubte, so wenig mochte ich auch die Laubkrone des Oelbaumes in plastischer Rundbildung mir so ausgebildet vorstellen, wie dieselbe Abbildung sie zur Darstellung bringt. — Wie der Oelbaum des Parthenongiebels einem ganz besonderen Zuge der Sage seine Entstehung verdankt, so steht er auch vereinzelt da in der Plastik seiner Zeit. — Dagegen kommen kronenlose und meist abgestumpfte Baumstämme in runder Plastik in verschiedener Weise mit Statuen verbunden vor, indem sie theils als Stützen bei bewegteren Gestalten verwendet werden, theils mit diesem Zwecke zugleich den der Lokalbezeichnung verbinden. Erzstatuen bedurften solcher Stützen natürlich des zäheren Materials wegen weniger, als Marmorstatuen. Je mehr die Marmorskulptur in den Vordergrund trat, desto häufiger mufsten auch derartige Baumstämme werden. In vielen Fällen, in denen uns Bronzeoriginale nur in Marmorkopien erhalten sind, finden wir sie als Stützen verwandt, wo sie im Original nicht vorhanden waren. Auch widerspricht es durchaus dem Geiste der guten Kunst, solche Stützen in der Form von Baumstumpfen bei Statuen anzubringen, die keine Beziehung zum Walde oder doch zur freien Natur haben. Selbst ein Zeus, ein Poseidon oder ein Apollon mit einer Baumstammstütze müfsten, abgesehen von besonderen Beziehungen, als Fehlgriffe bezeichnet werden. Der Palmstumpf neben den Statuen von Siegern im Kampfspiel hat dagegen eine klare symbolische Bedeutung.

Es versteht sich demnach von selbst, dafs wir diese Naturandeutungen bei archaischen Statuen, deren Gegenstände sie nicht zuliefsen und deren Haltung ihrer nicht bedurfte, nicht finden. Wo Stützen in dieser Zeit erforderlich waren, wie in ganz geringem Mafse in einzelnen Fällen bei den Agineten, da werden sie ohne weitere Ausschmückung und landschaftliche Ausstattung höchst einfach behandelt[40]). Wo sie trotzdem in der Form von Baumstämmen an erhaltenen Werken dieser Art vorzukommen scheinen, wie z. B. an den Tyrannenmördern in Neapel, und an den Statuen des Diskobolos, die auf Myron zurückgeführt werden, da werden sie entweder auf

---

[38]) STEPHANI (N. Rhein. Mus. IV. S. 8). L. ROSS (Arch. Ztg. 1850, Anz. S. 180). MICHAELIS, Parthenon S. 199 zu Tf. VIII No. 15. EUG. PETERSEN, Kunst des Pheidias S. 181. LABORDE, Parthenon, Tf. VI, Nr. 5.

[39]) E. PETERSEN, A. a. O. S. 162.

[40]) Vgl. BRUNN, Beschreibung der Glyptothek 1870, S. 67.

Rechnung des antiken, späteren Nachbildners in Marmor oder häufig auch des modernen Restaurators zu schieben sein. — Aehnlich wird es sich auch noch mit den Statuen aus der Zeit des Pheidias und Polyklet verhalten. — Erst in der Zeit des Skopas und Praxiteles tritt die Wandlung ein. Die mannichfaltigeren Situationen in Marmor ließen Stützen öfter wünschenswerth erscheinen, und die mannichfaltigeren Gegenstände, häufig schon genrehaft idyllischer Art, boten oft Gelegenheit, in sehr anmuthiger Weise den Baumstamm als Stütze zu verwenden. In dieser Beziehung will ich vor allen Dingen an die auf Praxiteles zurückgeführten Satyrn erinnern, die an einen hübschen Baumstamm gelehnt, die Nebris über die Brust gezogen haben und die Flöte in der Rechten halten, Statuen, die in unseren Museen in so vielen Wiederholungen existiren, wie kaum andere [41]). Der Baumstumpf, in der Regel einmal verästelt, fehlt keinem Exemplar, zeigt aber durch die verschiedene Gestaltung des Beiwerks gerade die Willkür des Nachbildners, die uns keinen Maßstab dafür läßt, wie es im Original dargestellt gewesen. So hat das Münchener Exemplar (No. 105) am Stamme eine Traube und neben dem linken Fuße einen Kasten, auf dem eine Silensmaske liegt, während dem kapitolinischen Exemplar dieses Beiwerk fehlt. Auch die Silensstatue der Münchener Glyptothek (No. 98), welche neben einem Baumstamm, auf dem ein Schlauch liegt, steht, wird von BRUNN auf ein Original der attischen Kunstentwicklung um die Zeit des Praxiteles zurückgeführt [42]), und ähnliche Motive, Satyrn, Silene, Pane finden sich in allen Museen in großer Anzahl. Die Baumstämme sind sehr verschieden gestaltet, manchmal glatt und einfach, manchmal von Epheu oder Reben umschlungen, oder gar als Eichenstamm durch Eichenblätter und Eicheln, als Pinienstämme durch einen Ast mit Nadelbüscheln und Früchten charakterisirt. Im Allgemeinen möchten aber derartige ausgeführtere Stämme, wie z. B. der neben einem Faun der Villa Albani (No. 41 im Katalog von 1869), auf dem ein Vogel unter einem Zweig mit Pinienzapfen und Nadeln sitzt, und der rebenumschlungene Stamm neben einem anderen Faun der Uffiziengallerie, (No. 66, 1869), an dessen Fuß ein Tigerweibchen gebildet ist, späterer Erfindung sein, als die einfacheren. Der Geschmack des Künstlers ist dabei natürlich jederzeit maßgebend gewesen. Notorisch in unsere Zeit gehört auch das Urbild des in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Apollon Sauroktonos neben dem einfachen, mit einigen Astansätzen versehenen Baumstamme, an dem die Eidechse hinaufläuft und endlich gehört halbwegs noch hierher die auf Leochares zurückgeführte vatikanische Gruppe des Adlers, welcher den Ganymed emporträgt. Der Baumstamm, der hier als Stütze ganz unentbehrlich ist, dient doch zugleich sehr deutlich als Veranschaulichung des ländlichen Lokals, aus dem der Jüngling geraubt worden. Die Syrinx, die am Boden liegt, und der Hund, der emporblickt, vollenden den Eindruck der Szenerie (Museo Pio Clementino, Gallerie der Candelaber, No. 119, Abbildung Vol. III, 49). Hier, wie im Apollon Sauroktonos, ist ein förmliches kleines Naturbild gegeben. — Selten in der That dürfte der Baumstamm ohne eine innere Beziehung zur Statue in den originalen Werken dieser Zeit vorgekommen sein. Doch läßt sich bei einer großen Anzahl von Statuen unserer Gallerien, die den Baumstamm lediglich als Stütze haben, der Beweis des späteren Ursprungs oder des späteren Zu-

[41]) CLARAC, pl. 705; pl. 111.
[42]) BRUNN, Beschreibung der Glyptothek, S. 126. LÜTZOW, Münch. Ant., Tfl. 21.

fatzes der Stütze durch den Nachbildner nicht erbringen. Es würde uns viel zu weit führen, wenn wir in diesem Kapitel mehr beanspruchten, als unsere Behauptungen durch einige fichere und bekannte Beifpiele zu illuftriren. Nach diefen haben wir gefehen, dafs in runder Plaftik neben Statuen, abgefehen von den oben erwähnten Metallbäumen, die Stämme doch faft immer nur als Stumpfe und weitaus in den meiften Fällen ohne jede Andeutung des Laubes gebildet waren.

Anders konnte es fich natürlich in Reliefdarftellungen verhalten, hier fteht einer einfach behandelten Laubkrone kein Hindernifs im Wege. Auf den ganz ficher datirteren älteren Reliefs kommen gleichwohl keine Bäume vor. Erft auf dem Fries vom Denkmal des Lyfikrates finden fich Bäume, aber, merkwürdig genug, auch hier nur laublofe Bäume, Andeutungen des Waldes fehr primitiver und verkürzter Art. Eines anderen Reliefs mit Bäumen, welches wir als griechifche Originalarbeit der Zeit vor Alexander dem Grofsen anfehen könnten, erinnere ich mich nicht, es ift auffallend, dafs z. B. unter den in Athen im Thefeion und anderen Orten aufbewahrten Bildwerken die Reliefs der fchönen Zeit, wie z. B. No. 41 (Expéd. de Morée III, pl. 41, No. 4 u. 5), der Jüngling mit dem Pferde, und No. 67 (WELCKER A. D. V. Tfl. 6), Demeter, Triptolemos und Kora, u. a.[43]) gar keine Baumbildungen aufzuweifen haben, wogegen die Reliefs mit Bäumen, wie der Jüngling mit dem Pferde No. 232 (Expéd. de Morée III, pl. 97), das Kentaurenrelief No. 146 des Thefeion, das Sympofion der Stoa Hadriana No. 3613[44]) und felbft das doch noch recht ftreng gehaltene Votivrelief des Thefeion No. 284 (Ann. Inst. 1829 tav. d'agg. C) fämmtlich aus anderen Gründen einftimmig in eine fehr viel fpätere Zeit verfetzt werden. Uebrigens genügt ein Blick in R. SCHÖNE's Publikation griechifcher Reliefs, um fich davon zu überzeugen, wie fehr landfchaftliche Zuthaten dem national-hellenifchen Relief aller Zeiten widerftrebten. Von den Reliefs der italienifchen Sammlungen aber wüfste ich auch keines mit einer Baumdarftellung, das als griechifche Originalarbeit der voralexandrinifchen Blüthezeit angefprochen werden könnte, und es ift fchon bemerkt worden, wie vorfichtig man mit Folgerungen aus derartigem Beiwerk bei fpäteren Nachbildungen fein mufs. Einige der ftilvollften Reliefs, wie das Orpheus- und Eurydikerelief des Museo nazionale in Neapel haben gar keine landfchaftlichen Andeutungen, und ein kahler Baum, wie im Fries des Monumentes des Lyfikrates findet fich in dem ftilvollen Relief eines Altares der Villa Albani (No. 41, Zoëga, Bass. di Roma II, p. 218). Gleichwohl liegt kein Grund vor, zu bezweifeln, dafs auf originalen Reliefs der Zeit zwifchen Phidias und Alexander dem Grofsen fich gelegentlich einzelne Bäume gefunden haben in ähnlicher Bildung, wie wir fie auf manchen doch fehr fchönen und ftilvollen Reliefs, wie z. B. dem fog. Laodamia- und Protefilaos-Relief des Museo Pio Clementino No. 269, dem Iphigeniarelief an einem Altar (No. 137) der Uffiziengallerie und oft finden[45]). Je ftrenger der Reliefftil an dem Bildwerk, auf dem ein Baum fich findet, fonft gewahrt ift, defto eher dürfen wir natürlich von ihm auf das Vorkommen ähnlicher Bäume in den Reliefs der beften Zeit zurückfchliefsen. An der Hand folcher Werke werden wir dann

[43]) Vgl. die betreffenden Nummern und No. 35, 43, 51 u. a. in R. KEKULÉ's Antiken Bildwerken des Thefeion (Lpzg. 1869).
[44]) PERVANOGLU, Grabfteine der alten Griechen, S. 41, No. 18.
[45]) Vgl. noch WELCKER, A. D. II, Tafel V, 9.

aber jedenfalls zu der Einsicht gelangen, dafs die Kronen solcher Bäume verhältnifsmäfsig klein und, als ganze, eigenthümlich plastisch stilisirt gehalten gewesen, indem die einzelnen Blätter, meist charakteristisch genug ausgeprägt, wieder ganz unverhältnifsmäfsig grofs und in nur geringer Anzahl dargestellt worden, so dafs der ganze Baum doch eigentlich mehr nur angedeutet, als ausgeführt erschien. Dieses Prinzip hat die römische Plastik später selbst in den Zeiten des Verfalls gewahrt und erst einem Ghiberti war es vorbehalten, malerischen Baumschlag im Relief nachzubilden. Die Blätterformen sind das Charakteristische am Baum; an ihnen erkennt man den Baum, wie den Löwen an der Kralle, es ist daher nur ein sehr richtiges plastisches Stilgefühl gewesen, welches die Alten veranlafste, den Baum im Relief wesentlich durch ein deutlich gebildetes Blatt zu veranschaulichen. Eichen, Platanen, Reben, Fichten, Lorbeer und Feigenbäume kommen auf diese Weise klar zur Darstellung. Allein so häufig wir auch Baumdarstellungen auf den antiken Reliefs unserer Sammlungen finden, es wird doch nur bei äufserst wenigen derselben sich nachweisen lassen, dafs ihr Ursprung auf die griechische Blüthezeit zurückgehe, und im Allgemeinen werden wir uns daher in dieser Zeit das Vorkommen von Bäumen mit Laubkronen auf plastischen Bildwerken, wenn wir es auch nicht ganz leugnen möchten, so doch entschieden nur als Ausnahme vorzustellen haben, jedenfalls als viel seltener, als in den Vasenmalereien.

Was endlich Baulichkeiten anbetrifft, so ist von ihren Darstellungen in der Plastik kaum mehr zu reden. Durch die Formen der Grabsteine der Blüthezeit griechischer Kunst wird freilich das Haus des Todten oft symbolisch vergegenwärtigt[46]), allein das können wir unmöglich hieherziehen. In Reliefdarstellungen ist hier nur des Frieses des Nereidenmonumentes von Xanthos[47]) zu gedenken, in dessen massiver Darstellung der Stadtmauern die direkte assyrische Einwirkung anerkannt wird, und des bekannten, in verschiedenen Exemplaren erhaltenen Weihgeschenkes für einen musikalischen Sieg, welches in seinen vollständigsten Exemplaren[48]) als Hintergrund zu dem Siegeszuge Apollons, Letos und Artemis' zunächst rechts eine Basis mit einer Statue, dann, hinter der ganzen Darstellung, eine Mauer enthält und hinter der Mauer links einen vollständigen korinthischen Tempel in versuchter, aber schwacher perspektivischer Darstellung, und rechts eine Platane. Das Werk wird stets als eines der besonders charakteristischen Beispiele des affektirt alterthümlichen Stiles angeführt. Die korinthischen Säulen weisen darauf hin, dafs das Relief jünger sein mufs als Ol. 96[49]), der hieratische Stil auf eine noch viel jüngere Zeit, so dafs es für unsere Frage, isolirt, wie es dasteht, kaum in Betracht kommen kann, um so weniger, da verschiedene Exemplare eine Reduktion des landschaftlichen Beiwerks enthalten und der korinthische Stil des dargestellten Tempels zu dem alterthümlichen Habitus der Personen noch nicht stimmt. Dürften wir von diesem Werke auf die in Rede stehende Zeit schliefsen, so böte es uns das früheste Beispiel eines Bildes, das fast eine kleine Landschaft mit religiöser Staffage zu nennen wäre. Auch die Einheitlichkeit unseres Resultates kann nur dadurch gewinnen, wenn wir es

46) Pervanoglu, Grabsteine der Griechen, S. 86.
47) Literatur bei Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II², S. 131 ff.
48) Vgl. Welcker, A. D. II, S. 37—57.
49) Vgl. Brunn, gr. Künstlergeschichte II, S. 330.

aus der Blüthezeit griechischer Kunst gerade mit seinem landschaftlichen Inhalt verbannen

In der That finden wir in der Blüthezeit griechischer Plastik kaum irgend etwas landschaftlich Zusammenfassendes Der Westgiebel des Parthenon bildet keine Ausnahme, weil Oelbaum und Salzquelle hier nicht als landschaftlicher Hintergrund, sondern als nothwendige Bestandtheile der dargestellten Handlung auftreten Damit soll jedoch nicht geleugnet werden, dass was Pheidias oder seine Schüler hier an eigentlichen Terrain- und Wellenandeutungen geleistet, wenn auch bescheidener, als Manche es sich vorstellen, doch auf Nichts weniger als eine peinliche und unfreie Vermeidung aller landschaftlichen Gegenstände in der griechischen Plastik hinweist Von den sicheren Reliefs dieser Zeit macht der fast schon an der Grenze der folgenden stehende Fries vom Denkmal des Lysikrates den anmuthigsten landschaftlichen Eindruck die Wellen, das Terrain, die Bäume vereinigen sich mit den schon halb in Delphine verwandelten Frevlern und den Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos zu einer ansprechenden Veranschaulichung des Lokales

Alles in Allem darf ich hoffen, meine Auffassung, dass die Landschaft in der voralexandrinischen Plastik der Griechen niemals eine selbständige, selten auch in Hintergründen und isolirten Zuthaten überhaupt eine Rolle spielt, dass ihre Bedeutung aber gegen Ende der Zeit, ohne sich im Prinzip zu verändern, im Wachsen begriffen ist, gerechtfertigt zu haben Die Zunahme landschaftlicher Zuthaten in der zweiten Hälfte der gesammten Blüthezeit griechischer Kunst vor Alexander dem Grossen geht Hand in Hand mit dem Streben nach grösserer Naturwahrheit in den figürlichen Darstellungen, wie auch BRUNN (Gesch der griech Künstler I, S 314) als Ueberschrift über die Zeit dieser Weiterentwicklung die Worte gesetzt hat »Die griechische Kunst in ihrem Streben nach äusserer Wahrheit« — Dass ein solches Streben nach äusserer Wahrheit aber auch landschaftlichem Beiwerk zu Statten kommen musste, liegt auf der Hand

Es bleibt uns jetzt die andere, interessantere Seite, es bleiben uns die Darstellungen von Naturerscheinungen und Naturkräften unter menschlichem Bilde in der griechischen Plastik kurz zu erörtern übrig Der Gegenstand gehört eigentlich in die Kunstmythologie und kann an dieser Stelle nur kurz angedeutet werden Aus einem Gebiete, welches neuerdings von einem namhaften Archäologen[50]) im weitesten Umfange behandelt wird, können hier nur einige Züge hervorgehoben werden Um so gerathener ist es für uns, unter Voraussetzung der im ersten Kapitel kurz besprochenen mythologischen Seite sofort auf unser eigentliches Ziel loszugehen Dass viele, ja die meisten griechischen Götter von Haus aus als tiefsinnig-heitere Personifikationen der Naturkräfte aufzufassen sind, ist schon früher andeutend ausgeführt worden Sie sind durch die Dichter so vermenschlicht worden, dass ihre ursprünglichen Funktionen in der Natur dem späteren Volksbewusstsein in der Regel entschwunden sind, dass aus dem pantheistischen Grundzug der griechischen Religion ein unverhüllter Polytheismus geworden ist Uns aber interessiren die mythologischen Gestalten hier nur, soweit ein Stück der landschaftlichen Natur in ihrer plastischen Darstellung in erkennbarer Weise nachklingt, und dieses ist einerseits in der archaischen und unfreien Kunst noch nicht möglich, welche, ausgehend von der Bezeichnung des Gottes durch einen Stein,

[50]) Joh OVERBECK Gr Kunstmythologie I B des besond Theils Lpzg 1871 II B 1873.

einen Klotz oder ein anderes Symbol, ihn erst ganz allmählich in deutlich erkennbarer menschlicher Gestalt, aber doch noch so wenig individuell charakteristisch zu bilden vermag, dafs nur aufsere Attribute die Götter von einander unterscheiden, ja, so lange noch der geringste Rest von Unfreiheit, wie z. B. in der steifen konventionellen Haarbehandlung übrig blieb, konnte der Künstler noch kaum daran denken, in den Formen des Gottes das Naturelement, dem er angehört, sich wiederspiegeln zu lassen, wie das Wasserelement später ja z. B. gerade in der ganz freien welligen Haarbehandlung der Wassergottheiten zum Vorschein kam; und andererseits konnte die landschaftliche Natur in den mythologischen Gestalten nur in sofern nachklingen, als ihre Beziehung zu einem bestimmten landschaftlichen Elemente im Volksbewufstsein, aus dem heraus der Künstler schuf, noch lebendig war. Dies war aber, wie schon bemerkt, in der griechischen Blüthezeit nur bei wenigen der Hauptgötter der Fall. »Seine Kunstform«, sagt K. O. MÜLLER[51]) »erhielt Zeus nicht als Naturgott, sondern in ethischer Ausbildung als der ebenso huld- wie machtvolle Herrscher und Lenker der Götterwelt«. Und ähnlich verhielt es sich mit den anderen olympischen Hauptgöttern. Doch klebte dem Hauptgott des Wasserlebens, Poseidon, wie einem der Hauptgötter des Erdelebens, Dionysos, stets ein Stück ihrer Elemente an, und wenn an ihnen selbst auch erst die völlig freie Kunst sich mit der Nachahmung von Natureindrücken übte, so waren es doch ihre Nebengötter, ihre Begleiter, war es ihr sehr mannichfaltiges Gefolge, welches, wie es im Volksbewufstsein noch auf's Engste mit der Natur im Zusammenhang gedacht wurde, so auch in der bildenden Kunst schon früh und in immer charakteristischerer Weise in Formen gebildet wurde, die deutlich an das Element erinnerten. Auch die himmlischen Nebengötter, wie Helios, Selene u. s. w. kamen schon früh als plastische Personifikationen der Naturerscheinungen zur Darstellung, wie wir sie wenigstens bei Pheidias bereits finden werden, und dafs die Nyx, die Göttin der Nacht, nicht nur an der Lade des Kypselos, dafs sie von Rhoikos vielleicht auch für das Artemision in Ephesos gebildet war, ist bereits bemerkt worden. Allein eine ähnliche Bedeutung, wie der Thiasos des Meeres als bildnerische Darstellung des nassen Elementes und der bakchische Thiasos als anthropomorphische Kunstdarstellung des Erdelebens haben jene himmlischen mythischen Personifikationen in der Plastik der Blüthezeit doch niemals gehabt. So wenig wir sie daher übergehen dürfen, so sehr werden wir unser Hauptaugenmerk doch auf die Darstellungen der Bewohner der Gewässer und des Gebirges und Waldes in unserem Sinne richten müssen. Diese letzteren beiden Klassen stellen wirklich oft einen Kunstzweig dar, den wir wie wir bei den Aegyptern von einer Landschaftsarchitektur geredet haben, hier in noch viel eigentlicherem Sinne — als anthropomorphische **Landschaftsplastik** im Gegensatze zur Landschaftsmalerei benennen können. Freilich werden wir diese Landschaftsplastik erst in der zweiten Hälfte des hier behandelten Zeitraumes sich völlig charakteristisch entwickeln und vielleicht erst nach der Zeit Alexanders des Grofsen ihren Höhepunkt erreichen sehen. Dafs aber **diese Landschaftsplastik**, ungleich der selbständigen malerischen, im eigentlichen Sinn des Wortes **landschaftlichen** Auffassung der Landschaft ihrer Entstehung und Ausbildung nach doch schon der voralexandrinischen Zeit angehört, darüber kann kein Zweifel sein. Freilich

[51]) Handbuch der Arch. d. K. 3. Aufl. S. 512.

folgte die Kunst der ersten grofsen nationalhellenischen Blüthezeit in Bezug auf die Hauptgötter der Tendenz, deren Gestalten soviel wie möglich ihrer ursprünglichen Naturbedeutung zu entkleiden und ganz zu vermenschlichen, während die spätere, reflektirtere Kunst erst ein Verdienst darin suchte, Naturbedeutungen, deren man sich erinnerte, plastisch auszusprechen. Aber die Nebengötter, deren Zusammenhang mit der Natur stets klar geblieben war, wurden auch in der früheren Epoche der Kunst bereits oft genug dargestellt.

Indessen können wir in dieser Beziehung doch wohl verschiedene Entwicklungsstufen der voralexandrinischen griechischen Kunst unterscheiden. Die Zeit vor Pheidias erfüllte jene eine, genannte Vorbedingung solcher Landschaftsplastik, die Freiheit der formalen Ausbildung nicht, und in der That weist der ziemlich beschränkte Kreis von Gegenständen, deren Darstellung in dieser Zeit uns überliefert ist, kaum Gestaltungen auf, an denen das landschaftliche Element hätte charakteristisch zur Anschauung gebracht werden können. Wie Pheidias überhaupt als der grofseste Neuerer der griechischen Kunst, als ihr eigentlicher Schöpfer und Vollender erscheint, dem seine Vorgänger nur die Wege geebnet haben, wie der Täufer dem Messias, so dürfen wir auch auf dem hier behandelten Gebiete ihn zuerst weit über die früheren Leistungen hinausgegangen denken. Der Vergleich der Giebelgruppen des Parthenon mit denen des Tempels von Ägina weist unwiderleglich darauf hin, und auch die Schriftquellen bestätigen es. Ja, wie ein grofsartiger Neuerer nicht selten das Gesammtfeld des Möglichen auf dem eroberten Gebiete mit klarerem und kühnerem Blicke beherrscht, als seine Nachfolger, so könnte auch Pheidias auf dem Gebiete der Landschaftsplastik freiere, komplizirtere und grofsartigere Gestaltungen, als seine späteren Zeitgenossen sie darstellen, für möglich, ja, vielleicht für selbstverständlich gehalten und ausgeführt haben.

Unter den Schriftquellen ist es besonders die Beschreibung des olympischen Zeusbildes durch Pausanias (V, 11), welche einige hiehergehörige Gestaltungen nennt: zunächst, an den Schranken des Thrones gemalt (und daher nur halb hieher gehörig), die Personifikationen der Hellas und Salamis, letztere durch »den hinten an den Schiffen angebrachten Schmuck« in ihrer Hand charakterisirt, weshalb wir uns die 18 Fuss hohe Statue mit dem Schiffsschnabel in der Hand, welche nach Herodot (VIII, 121) die Griechen nach dem Siege bei Salamis gemeinsam in Delphi aufstellten, vielleicht auch als eine Salamis vorstellen dürfen [52]. Später aber doch noch in der Hauptepoche, von der wir reden, schuf Euphranor seine von der Tapferkeit bekränzte Hellas. Ist dieses das früheste uns überlieferte Beispiel einer solchen Personifikationengruppe in der griechischen Plastik, so sind jene Darstellungen des Panainos wohl die ältesten der Künstlerphantasie entsprossenen (also nicht mythischen) Städte- und Länderpersonifikationen, deren die Kunstgeschichte gedenkt. Das »alte« Bild mit Lokalpersonifikationen, das Pausanias (VI, 6, 11) erwähnt, für ebenso alt zu halten [53]), liegt kein Grund vor. Ferner befinden sich an der Basis des Thrones, in deren Mitte die den Wellen entsteigende Aphrodite abgebildet war, als Eckfiguren Helios und Selene: Helios auf dem Wagen, also in der bekannten Weise, Selene aber reitend (Paus. V, 62, 58), wie sie noch auf erhaltenen Bildwerken der späteren Zeit vor-

[52]) Overbeck, Gesch. der gr. Plastik I S. 121.
[53]) Vgl. Brunn Phil. Gem. (1863) S. 257.

komen [54]). Von der Auffassung aller dieser Bildungen können wir uns, wie stets, nach dem Berichte des PAUSANIAS nur eine unvollkommene Vorstellung machen. Hier aber kommen uns die Giebelgruppen des Parthenon zu Hülfe. Auch sie sind freilich nur recht fragmentirt auf uns gekommen, jedoch so, dafs wir sie uns einigermafsen ergänzen und sie nach Stil und Auffassung beurteilen können. Dafs es ihnen auch an direkten landschaftlichen Bezeichnungen nicht fehlte, dafs im Ostgiebel der Olymp durch felsiges Terrain, im Westgiebel verschiedene Wellen- und Bodenandeutungen, wahrscheinlich in der Mitte sogar der ganze Oelbaum plastisch dargestellt gewesen, ist bereits bemerkt worden. Diese landschaftlichen Bestandtheile, an sich bescheidener Art, wurden durch eine Anzahl von Naturpersonifikationen höchst vollendeter Gestaltung gehoben und unterstützt, ja, nach der neuesten Auslegung hatte Phidias an beiden Seiten grofse plastische Naturgemälde von weitgehendster Bedeutung geschaffen.

Dafs die Erklärung der Giebelgruppen zu unbestreitbaren, über alle Einwände erhabenen Resultaten gekommen sei, können wir freilich leider nicht behaupten. Weichen doch die namhaften deutschen Gelehrten, welche sich in dem letzten Jahrfunft mit ihrer Erklärung beschäftigt haben [55]), in wesentlichen Punkten, zum Theil in Grundprinzipien, von einander ab! Der letzte dieser Erklärer, H. BRUNN, von dem wir auf allen Gebieten der alten Kunstgeschichte überraschende Aufklärungen und neue grofsartige Auffassungen gewohnt sind, hat sich auch dieser Frage mit seiner bekannten Meisterschaft bemächtigt. Abgesehen von den Mittelgruppen, welche die betreffenden Handlungen enthalten haben, fafst BRUNN die ganzen Darstellungen der Giebelfelder als gewaltige Naturgemälde auf. Er selbst resumirt seine Ansicht (S. 32) kurz folgendermafsen: »Das Naturgemälde, welches Phidias in der vorderen Giebelgruppe vor unseren Augen entrollt, zeigt ihn uns als einen Künstler, der mit gewaltiger Schöpfungskraft die sichtbare Welt in vergeistigte Menschengestalt zu übersetzen vermag. Dort war es der weite Himmelsraum, der Olymp als Sitz der Götter, den er durch seine Gestalten lebendig machte. Das Gegenbild zeigt uns der Westgiebel, die Gestaltung der Erde, speziell des attischen Landes. Athene wird im Olymp für die ganze Welt geboren, ihr bevorzugter Sitz auf Erden ist Attika. Die vordere Gruppe ist die Ouvertüre, die hintere das Finale.« Jedenfalls kommt durch BRUNN's Auffassung eine einfache und grandiose poetische Idee, ein konsequent durchgeführter Zusammenhang in die Erklärung der herrlichen Werke hinein. Auch will mir scheinen, dafs das plastische Gefühl durch keine andere Erklärung so befriedigt wird, wie durch diese, welche von vornherein die ganze Reihe der ruhig von den Ecken bis gegen die Mittelgruppen hinan gruppirten Gestalten als Nebenfiguren erkennt. Für mich, der ich durch die vorliegende Arbeit Gelegenheit gehabt, mich in ähnliche Auffassungen hineinzudenken, hat die BRUNN'sche Erklärung auch auf den ersten Blick viel weniger etwas Befremdendes als etwas Blendendes. Um so vorsichtiger werde ich in Betreff ihrer Annahme vorgehen müssen.

Was zunächst den Ostgiebel anbetrifft, so ist die Erklärung der Eckfiguren als Helios, dem Meere entsteigend, und Selene, hinabtauchend am

[54]) GERHARD, Lichtgottheiten in den Akad. Abhandl. I, S. 146. Atlas V, 2 = WELCKER A. D. III. S. 55, Tf. 9. Vgl. Hesperos auf dem Maulthier bei PANOFKA, Terrakotten des kön. Mus. z. Berlin S. 70, 71, u. 153.

[55]) MICHAELIS, Parthenon (1871) S. 35. 164 ff. EUG. PETERSEN, Kunst des Phidias (1873) S. 105. 200. H. BRUNN (1874) die Bildwerke des Parthenon etc. S. 1—39.

Horizonte, wohl kaum noch bezweifelt[56]). Unvergleichlich grofsartig sind diese Bildungen in ihrer Art. Der Sonnengott in der Südecke war, wie der Wagen, zum grofseren Theile von den Wogen bedeckt. Nur ein Theil seines Oberkörpers, mit herrlichen Armen an bronzenen Zügeln die Rosse lenkend, ragte schon aus den Wellen empor, von den Rossen kaum mehr als die Köpfe, stolz in den Nacken geworfen, mit geblähten Nüstern, leicht geöffnetem, wie vom Schaume triefenden Maule, noch als Bruchstücke von aufregender Schönheit. Das Problem, den Sonnenaufgang plastisch darzustellen, unlöslich, wie es auf den ersten Blick dem minder begabten Künstler erscheinen mufste, war hier in einer Weise gelöst, die mustergültig für alle Zeiten, uns heute noch so klar und ergreifend anspricht, als seien wir Zeugen ihrer ersten Enthüllung gewesen. Beim Anblick dieser Bildung konnte man glauben, das frische Wehen der Morgenluft zu empfinden, das Aufrauschen des Meeres zu hören und der feurigen Glut der aufgehenden Sonne geblendet entgegenzuschauen. Und an der andern Seite das hinabsinkende Gespann der Selene! Leider ist von der ganzen Gruppe nicht genug erhalten, um uns ihren vollen Eindruck zu vergegenwärtigen. Aber was von der Figur erhalten ist und das gesenkte, sanftere, aber doch wie unwillig schnaubende Haupt des Rosses lassen uns ahnen, dafs der Niedergang hier ebenso charakteristisch und ebenso schön dargestellt gewesen, wie der Aufgang auf der entgegengesetzten Seite.

Die Deutung der übrigen erhaltenen Figuren des Ostgiebels ist recht verschieden ausgefallen. Der herrliche, früher in der Regel Theseus, neuerdings Dionysos genannte Jüngling an der Seite der aufgehenden Sonne tritt zum ersten Male durch BRUNN's Erklärung in den Kreis der direkten Naturpersonifikationen ein. BRUNN (a. a. O. S. 14—15) glaubt nämlich den Berggott des Olympos, dessen Höhen von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne beleuchtet werden, in dieser Figur zu erkennen; »Ruhe und Festigkeit spricht sich in den kräftigen, unverwüstlichen Formen aus, einem Felsengebilde im Gegensatz zu den fliefsenden Formen des Flufsgottes im Westgiebel«. In den beiden auf diesen Jüngling folgenden Frauengestalten erkennt BRUNN sodann die Horen. Die grandios gelagerte Frauengruppe der entgegengesetzten Seite hatte schon WELCKER[57]) für Naturgottheiten erklärt, indem er in ihnen die drei attischen Thauschwestern Pandrosos, Aglauros und Herse als Personifikationen des Thaues und des Morgenglanzes erkannte. Auch nach WELCKER gestaltete mit ihnen die ganze Giebelgruppe sich zu einem anthropomorphischen Naturgemälde. Die neuere Forschung aber war mit dieser Erklärung nicht einverstanden. Wie der Olymp, ganz lokal gefafst, als Schauplatz des ganzen Giebels gedacht wurde[58]), so sollen auch nur Bewohner des Olympos Zeugen der Geburt Athene's sein dürfen. BRUNN erweitert seine Auffassung der Lokalität: er erkennt (S. 18) nicht nur »ein Landschaftsbild, eine Umrahmung für die in der Mitte vorauszusetzende Versammlung der Olympier«, sondern (S. 14) »den weiten allgemeinen Welt- und Himmelsraum, in dem die Götter von Ewigkeit zu Ewigkeit wohnen«.

[56]) Vgl. PETERSEN, a. a. O. S. 110. 111. BRUNN, a. a. O. S. 14. Eine Uebersicht der Ansichten MICHAELIS a. a. O. S. 165. Nur BOETTICHER (Berliner Ausgabe 1872) S. 146 redet einerseits auch von dem Tage »Als Helios« andererseits aber noch von der »Nyx«, sicher eine Inkonsequenz.

[57]) Alte Denkmäler, I. S. 77.

[58]) PETERSEN, a. a. O. S. 114. MICHAELIS, a. a. O. S. 167.

Freilich nimmt BRUNN doch an, dafs der Olympos dargeftellt fei; er redet (S. 19) von dem »inneren Raume des Olympos«, der die Mitte einnehme, und andererfeits redet auch PETERSEN (S. 110) von dem einheitlichen Himmelsraum, zwifchen Oft und Weft, in dem die Götter wohnen. Der Unterfchied ift nur der, dafs PETERSEN ausdrücklich (S. 117) hervorhebt, dafs diefe Götter doch nicht zerftreut im weiten Himmelsraum, »fondern nach konkreter hellenifcher Vorftellung beifammen auf dem Gipfel des in den Himmel ragenden Olympos wohnen«, und diefer Unterfchied ift jedenfalls fo grofs, dafs PETERSEN in Folge deffen nur olympifche Götter in der Giebelgruppe anerkennen will, wogegen BRUNN, feiner Auffaffung gemäfs, durch diefe Schranke nicht gehemmt wird. Mit kühnem Griffe greift er auf WELCKER's naturfymbolifche Deutung zurück, erkennt aber nicht die drei attifchen Thaufchweftern, fondern (S. 15—16) vielmehr die im fernen Weften wohnenden Hyaden, die mythifchen Perfonifikationen des in »jener Himmelsgegend fich lagernden Gewölkes« in jenen Frauengeftalten. Die in der Regel als Iris bezeichnete Geftalt wird dagegen (S. 22) für Hebe oder, jedenfalls mehr im Sinne des Ganzen, für Eos angefehen. Diefes Ganze, foweit es uns hier angeht, ift nun in der That ein grofses Naturgemälde, wie auch der 25. homerifche Hymnus ein folches in der Schilderung der Geburt der Athene gibt. BRUNN fchildert dasjenige des Phidias kurz mit folgenden Worten (S. 22): »Helios taucht eben aus den Wellen empor, der Tag beginnt erft, der fo aufserordentliches fchauen foll. Die Nacht fchwindet, zwar lagert dort in der Nähe noch feuchtes Gewölk, aber ruhig und unbewegt.«

Ehe ich Stellung zu der Frage nehme, will ich auch auf die Darftellung des Weftgiebels eingehen. Die mittlere Hauptdarftellung, welche die eigentliche Handlung enthielt, intereffirt uns für unferen Zweck auch hier kaum. Die griechifchen Hauptgötter wurden, wie fchon bemerkt, in der Kunft diefer Zeit weit mehr ihrer ethifchen, als ihrer naturfymbolifchen Bedeutung nach aufgefafst. Nur kommt hier freilich Pofeidon vor, und Pofeidon ift, wie ebenfalls bereits erwähnt, gerade derjenige der alten Hauptgötter, deffen Naturbedeutung, wie fie ftets nahe lag, auch die Kunft oft auszudrücken verfucht hat. Es intereffirt uns daher allerdings, wie die Kunft des Phidias fich in diefer Beziehung verhalten. Nach der Zeichnung CARREY's deutete diefer Meergott, nackt, in ftürmifcher Bewegung gebildet, wohl durch diefe feine Bewegung, kaum aber durch die Formenbehandlung im Einzelnen, wie Haar u. f. w. das wogende Element an, das er beherrfchte. Der Londoner Torfo aber zeichnet fich durch energifche Muskulatur und gefchwellte Adern aus, wie fie für den zornigen Meergott wohl paffen.

Von den übrigen Figuren des Weftgiebels, deren Benennung fehr gefchwankt hat, hat man doch die Figur zur äufserften Linken einftimmig für einen Flufsgott erklärt, neuerdings für den Kephiffos, indem man in den beiden Figuren des entgegengefetzten Endes den Iliffos mit der Nymphe Kallirrhoe zu erkennen glaubte. Freilich, dafs jene nördliche Eckfigur einen Flufsgott vorftellen follte, konnte kaum Jemandem entgehen. Bezaubernd weich und flüffig liegt er da, wie unfähig, fich vom Boden zu erheben, hingegoffen, wie Waffer, und auch im Detail der Formen ift er mit erftaunlicher Weichheit und Flüffigkeit durchgebildet. In diefer Geftalt zeigt fich deutlich, wie weit auch fchon die Kunft des Phidias an geeigneter Stelle in naturfymbolifcher oder landfchaftlich plaftifcher Formenfprache zu geben verftand. An geeigneter Stelle, fage ich, und als folche mufs nach dem früher Gefagten der Flufsgott, der im Mythus noch kaum eine Rolle fpielte, fondern

noch im Bewufstfein des Befchauers mit dem wirklichen Fluffe der wirklichen Landfchaft im engften Zufammenhang ftand, gewifs am erften angefehen werden. Auch hier genügte jedoch die weiche, flüffige Formenbehandlung, um den Flufsgott zu charakterifiren. Von allen fpäteren Zuthaten und Attributen eines folchen finden fich noch keine Spuren. Die übrigen Figuren der Flügelgruppen ftellten nach der neuerdings üblichen Anficht das Gefolge der beiden Hauptgottheiten dar: zu Pofeidon gehörig die Gottheiten des Meeres, zur Athene gehörig die Erdgottheiten und Repräfentanten des attifchen Landes. BRUNN hat diefer ganzen Auffaffung eine neue, jedenfalls hochintereffante und fein erfonnene gegenübergeftellt. Nach ihm (a. a. O. S. 28 ff.) ftellten die gefammten beiden Flügel das Objekt des Streites zwifchen Pofeidon und Athene, ftellten fie das »Land Attika in feinen hervortretendften äufseren Geftaltungen« dar, alfo in Wahrheit ein gewaltiges Stück anthropomorphifcher Landfchaftsplaftik, wie es feines Gleichen nicht haben würde. BRUNN führt diefe feine Auffaffung bis in die Erklärung jeder einzelnen Geftalt durch, ohne jedoch felbft die Verantwortung für jede Einzelheit zu übernehmen. Der Kephiffos zunächft wäre nicht der Kephiffos nahe bei Athen, fondern der zweite, gegen die Grenze von Megaris hin gelegene, der nach PAUSANIAS eine heftigere Strömung hatte, als der andere, die dann folgenden, aufrecht nebeneinander fitzenden Figuren werden als der Kithairon und die Parnes bezeichnet, dann würde die Pentele kommen als weibliche Perfonifikation des Pentelikon, und der Hymettos, der ebenfalls und zwar vielleicht wegen der Meliffae, der als Nymphen perfonifizirten hymettifchen Bienen, als weibliche Figur charakterifirt worden wäre, während die nackte, kühn emporftrebende Jünglingsgeftalt nach BRUNN den Berg Lykabettos zu perfonifiziren geeignet wäre. Auf der entgegengefetzten Seite erkennt BRUNN in den bisher Iliffos und Kallirrhoë genannten Eckfiguren vielmehr einen Paralos, als Lokalperfonifikation des Paralia genannten Theiles von Attika, der fich bis zum Kap Sunion erftreckte und eine Myrto als perfönliche Bezeichnung des myrtoifchen Meeres. Die eigenthümliche, wie knieende Stellung des Jünglings (in welcher ich freilich nie mit PETERSEN S. 198 das gewundene Bett des Iliffos wiedererkennen würde) wird als eine Andeutung des Vorgebirges aufgefafst, mit welchem die Landfchaft Paralia fich in das myrtoifche Meer erftreckte. Die bisher Leukothea und Palaimon genannte Gruppe wären die Perfonifikationen von Munichia und dem hinter diefer »Akra« fich verfteckenden Hafen Peiraieus. Die Gruppe der Aphrodite auf dem Schoofse der bisher Thalaffa oder Dione genannten Geftalt, wird dagegen als anthropomorphifche Darftellung der Akra Kolias mit dem auf ihr befindlichen Sitz der Aphrodite aufgefafst. Die fitzende Frauengeftalt aber zwifchen Paralos und Kolias würde das Vorgebirge Zofter perfonifiziren. Im Zentrum denkt dann auch BRUNN fich natürlich die Akropolis. Das Ganze fchliefst fich zu einer höchft intereffanten plaftifchen Darftellung der gefammten attifchen Landfchaft zufammen. »Pofeidon«, fagt BRUNN, »weicht zurück, fein Gefpann wird fich wenden und angefichts der attifchen Küfte vom Peiraieus bis Sunion wieder in fein Element, das weite, feiner Herrfchaft unterworfene Meer zurückkehren. Athene aber wendet fich nach der entgegengefetzten Seite, nach dem Lande, das fie in dauernden Befitz nimmt.«

Meine Anficht über diefe ganze originelle und poetifche Auffaffung BRUNN's ift bis jetzt etwa die folgende. Zunächft fchicke ich voran, dafs ich es für unmöglich halte, mit dem vorhandenen Material jemals zu einer Anficht über die Bedeutung aller der genannten einzelnen Figuren zu kommen, welche

beanspruchen könnte, als die allein richtige anerkannt zu werden. Es kann sich also nur um mehr oder minder wahrscheinliche Hypothesen handeln. BRUNN's Hypothese interessirt mich nun für die vorliegende Schrift natürlich am meisten. Einige ihrer allgemeinen Vorzüge vor anderen Hypothesen habe ich bereits erwähnt. Sie ist in allen Beziehungen allen bisher vorgebrachten sicher mindestens ebenbürtig. Allein ich kann mich gewichtigen Bedenken gegen dieselbe doch nicht verschliefsen. Vor allen Dingen nehme ich Anstofs an den vielen Berggöttern. Die Berggötter, die in der späteren Kunst sehr reichlich vertreten sind, wenngleich auch immer nur als einzelne ruhige Zuschauer im Hintergrunde grofserer mythologischer Darstellungen, kommen meines Wissens sonst auf Denkmälern, die der Zeit vor Alexander dem Grofsen angehören, kaum vor. Die Auffassung der Gebirge unter menschlicher Gestalt ist in der That nicht mit der der Gewässer parallel gegangen; dafs sie einer späteren Zeit angehört, beweist auch die hesiodische Theogonie, nach welcher zwar Uranos und Pontos als persönliche d. h. personifizirte Kinder der Mutter Erde aufgefafst werden, ihre dritte Geburt, die Gebirge, aber nicht. Ferner wird BRUNN selbst verschiedene Willkürlichkeiten in der Auslegung der einzelnen Figuren seines Westgiebels kaum in Abrede stellen. Parnes als Mann, Hymettos als Weib, es sind das, auch noch so geistreich erklärt, doch ziemlich befremdende Erscheinungen. Würden sie den Griechen selbst geläufig gewesen sein? — Wenn ich endlich dem Pheidias auch von vornherein zugestanden habe, dafs er mit grofsartigerer und freierer Auffassung, als seine Zeitgenossen und nächsten Nachfolger, an die Darstellung von Naturpersonifikationen gegangen sei, so scheint mir eine derartige, förmlich topographisch gruppirte Zusammenstellung verschiedener Personifikationen, wie BRUNN sie für den Westgiebel annimmt, eine Zusammenstellung, die einzig in der gesammten alten Kunstgeschichte dastehen würde, mindestens für die in Rede stehende Zeit doch zu reflektirt und zu künstlich. Auch kann ich die Heranziehung philostratischer Gemäldebeschreibungen, die mir, wie ich weiter unten noch auseinander setzen werde, doch nur für die spätere Zeit beweiskräftig zu sein scheinen, zum Vergleiche mit plastischen Werken aus der Schule des Pheidias nicht gelten lassen, und dafs die Entwicklung der Poesie und der Plastik in Bezug auf die dargestellten Gegenstände nicht parallel gegangen sind, beweisen gerade die wirklich landschaftlichen Darstellungen in beiden Künsten. Jedenfalls würde die bedingungslose Annahme der BRUNN'schen Erklärung mit dem, was ich als Gesammtresultat dieser Schrift bezeichnen darf, einigermafsen in Widerspruch stehen. Zwar würde ein solcher Widerspruch an sich durch die Sonderstellung die ich dem Pheidias von Anfang an eingeräumt habe, nicht weiter in Betracht kommen, aber auch für eine derartige Sonderstellung dürfte dieser Widerspruch doch etwas stark erscheinen.

Nach dieser Auseinandersetzung würde ich zwar nicht wagen, die BRUNN'sche Hypothese für unmöglich zu erklären, besonders da mir weder die bisher gegebenen besser zu sein scheinen noch ich selbst das Bedürfnifs fühle, eine neue aufzustellen, aber ebenso wenig würde ich für jetzt wagen, mich ihr völlig anzuschliefsen.

Das, was die Giebelgruppen auch ohne den reichen Zuwachs, den BRUNN's Erklärung ihnen geben würde, an Naturpersonifikationen enthalten, und wären es auch nur die Bildungen des Helios und des Kephissos, genügt vollkommen, um die vorangestellte Ansicht zu rechtfertigen, dafs Pheidias auch auf diesem Gebiete in der That ein kühner Neuerer und Bahnbrecher

gewesen. Nach den Vorbildern des Kephissos aber können wir uns auch die Flussgötter von Olympia vorstellen, den Kladeos und den Alpheios, wie sie von Panainos in den Ecken des Ostgiebels des dortigen Zeustempels gebildet wurden [59]. So viel steht fest, dass Pheidias, mit Einschluss seiner nächsten Schüler, der Zeitströmung vorausgeeilt war und, obgleich selbst noch streng stilvoll und massvoll, doch Beispiele aufgestellt hatte, welche unter Umständen missverstanden werden und daher der Plastik gefährlich werden konnten.

Als plastische Vertreter des Waldes und des Gebirges spielen in der früheren Blüthezeit Satyrn und Silene noch keine grosse Rolle, wohl aber die doch erst halb anthropomorphischen Kentauren. Ihrer hat die griechische Kunst sich früh bemächtigt; schon auf dem Schilde des Herakles kommen sie vor und am Kasten des Kypselos, und sie hat sie bis in die späteste Zeit hinab begünstigt, wie sie denn unter den erhaltenen Reliefs der klassischen Zeit, in den Metopen des Parthenon, im Fries des Theseion, und in dem des Tempels von Phigalia eine Hauptrolle spielen. Anfangs, wie alte Vasenbilder beweisen, wurden ihre Vorderbeine und ihr Oberkörper menschlich, nur Hinterleib und Hinterbeine thierisch gebildet: unglückliche Bildungen, die mit ihren verschiedenen Beinen zum tollen Umherjagen im Gebirge, ihrem eigentlichen Beruf, gar nicht geschaffen und höchstens beim weisen Cheiron am Platz waren. Erst als man anfing, den ganzen Unterkörper, einschliesslich der Vorderbeine, thierisch zu bilden (und das ist doch in den genannten klassischen Friesen und Metopen bereits geschehen), hatte die Kunst organische Gebilde an ihnen gewonnen und zugleich Wesen, welche so geeignet waren, wie keine andern, mit dröhnendem Hufschlag über Felsenhöhen zu jagen, mit starken Armen Aeste im Walde zu brechen, und dem Menschengeschlechte als kühne und wilde Vertreter der ungezähmten Natur zu erscheinen. Gleichwohl muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass sie in der bildenden Kunst der Zeit des Pheidias als Vertreter von Wald und Gebirge doch nicht auftreten, sondern nur als die Unholde, mit denen im Kampfe die hellenischen Helden ihre Heroennatur bewähren. Sie waren durch diese ihre Stellung in der griechischen Heldensage schon früh, ähnlich den höheren Göttern, um den unmittelbaren Eindruck ihres Zusammenhanges mit der Natur im Volksbewusstsein gekommen, und dementsprechend haben ihre Bildungen im Detail in dieser Zeit, z. B. an den Metopen des Parthenon noch Nichts von dem Knorrigen und Borstigen, welches später bei Pan, Satyrn und Silenen die Waldnatur so vortrefflich wiederspiegelt und auch in späteren Kentaurenbildungen, wie bei den berühmten Kentauren des Aristeas und Papias im kapitolinischen Museum, sehr lebendig zum Vorschein kommt. Vielmehr sind die Kentauren der älteren Blüthezeit, wie sie nicht in ihrer Eigenschaft als Repräsentanten der Natur, sondern als Bekämpfer der Heroen auftreten so auch in ihrer Weise nur heroisch gebildet, mit Details, welche nur ihre Streitbarkeit und Kraft versinnlichen.

Wir sehen also, dass die Zeit des Pheidias zwar die anthropomorphische Naturanschauung in der Plastik in bedeutendem Umfange zur Geltung gebracht hat, dass aber die mythische, göttliche oder heroische Auffassung der betreffenden Gestalten, entsprechend der in der Regel nur für besondere Zwecke arbeitenden Kunst dieser Zeit [60], doch noch überwiegt und im Detail

[59] PAUSANIAS, V, 10, 7.
[60] Vgl. BRUNN, Künstgsch. I, S. 311.

ſich ausprägt, nur daſs in einzelnen Geſtaltungen, die durch ihre geſonderte Stellung ſchon als direktere Vertreter der Naturſymbolik ſich darſtellen, wie Helios und Selene im Oſtgiebel und die Fluſsgötter im Weſtgiebel des Parthenon, die »Landſchaftsplaſtik« in menſchlichen Formen ſich bereits in hoher Ausbildung zeigt.

Um auch hier nicht zu weitläufig zu werden, wollen wir der Zeit des Pheidias auch in Bezug auf die gegenwärtige Unterſuchung, ſofort die Zeit des Skopas und Praxiteles entgegenſetzen. In der That bedarf es keiner groſsen Anſtrengung, um die fortgeſchrittene, wenn auch nicht prinzipiell veränderte Stellung der genannten jüngeren Meiſter auf dem in Rede ſtehenden Gebiete zu beweiſen. Wir brauchen uns nur der Ausbildung der Seedämonen durch Skopas, der Ausbildung der Waldämonen durch Praxiteles zu erinnern.

Es war die berühmte Gruppe, welche Plinius (36, 26) im Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius ſah, und welche urſprünglich wahrſcheinlich das Giebelfeld eines griechiſchen Tempels geſchmückt hatte [61]), es war die Gruppe des Neptun, Achilleus, der Thetis und deren Gefolge, welche Skopas den Anlaſs gegeben, die Welt der Meerdämonen zum erſten Mal in gröſserem Umfang auszubilden und ihren Idealtypus ein für alle Mal in den Grundzügen feſtzuſtellen. Ob dieſe groſse Gruppe ſich auf die Unterbringung der von Hephaiſtos für Achill gefertigten Waffen bezog [62]) oder ob die Ueberführung des Achilleus nach ſeinem Tode auf die Inſel Leuke oder die Inſel der Seligen, wo er ſelbſt zum Meergotte wurde, dargeſtellt war [63]), können wir für unſeren Zweck unentſchieden laſſen. Uns genügt es, daſs eine mythologiſche Szene dargeſtellt war, deren Lokal das Meer war, und daſs das Meer als Lokal hier nicht nur durch eine Reihe mythologiſch feſtſtehender göttlicher und dämoniſcher Geſtalten, wie nach einer Anſicht im Giebel des Parthenon, gebildet war, ſondern durch eine Reihe von dämoniſchen Seeweſen, die theils freilich als Gattung, aber auch nur als Gattung und nicht als Individuen, mythologiſch exiſtirten, theils aber auch, wie die »cete, pistrices ac multa alia marina«, wohl freie Nachbildungen wirklicher Seethiere in etwas phantaſtiſcher Ausſchmückung oder im Sinne des Mythus neugebildete Geſtaltungen waren, alle aber für das Bewuſstſein der Beſchauer nicht als vom Meere abgeſonderte Gottheiten exiſtiren konnten, ſondern nur als Geſtaltungen, die im engſten Zuſammenhange mit dem Meere ſtanden, verſtändlich waren.

Natürlich würde es von eminenter Wichtigkeit für uns ſein, wenn wir beglaubigte Nachbildungen dieſer von Skopas ausgebildeten Verkörperungen des Seelebens hätten. Unſere Forſcher haben verſchiedene erhaltene Monumente in dieſem Sinne gedeutet, aber nicht völlig überzeugend. Wenn neuerdings die Anſicht, daſs eine Nereide des archäologiſchen Muſeums im Palazzo Ducale zu Venedig (No. 49) auf Skopas zurückginge, allgemeine Billigung gefunden zu haben ſcheint [64]), ſo muſs ich, nach Vergleichung des Originals, doch hervorheben, daſs es hier auch nur die allgemeinſten Motive, wie der Ritt auf dem Delphin und das als Segel über dem Haupte geblähte Gewand,

---

[61]) URLICHS, Skopas S. 153.

[62]) WELCKER, A. D. I. S. 204 ff. BRUNN, Gr. Künſtgeſch. I. S. 322.

[63]) URLICHS, Skopas S. 148 ff. Vgl. STARK's Anzeige im Philologus XXI, S. 449 und OVERBECK's Geſch. d. Plaſtik II³, S. 17.

[64]) Vgl. die Nachweiſe bei OVERBECK a. a. O. S. 17, Anm. 18.

ſein können, die in unſerem Meiſterwerke vorgebildet worden, denn die Ausführung der venezianiſchen Figur iſt ſehr roh, ſo daſs man kaum erkennen kann, ob Wellen dargeſtellt ſind oder nicht Gegen die Zurückführung der genannten Motive auf die Gruppe des Skopas wuſste ich aber auch nichts zu erinnern Wenn man ferner, wie ſchon früher erwähnt, den Münchener Fries (No 115) und ähnliche Darſtellungen als in enger Beziehung zu unſerem Werke ſtehend ſich gedacht hat, ſo möchte ich auch hier dieſes nur in Bezug auf die Motive als ſicher gelten laſſen Im Allgemeinen ſind Darſtellungen von Tritonen, Nereiden, Seepferden und Seegeſchöpfen mannichfaltiger fabelhafter und natürlicher Art unter den erhaltenen plaſtiſchen Monumenten in groſser Anzahl erhalten, theils einzeln, theils in Gruppen oder in Reliefſtreifen Es verſteht ſich, daſs die Mehrzahl dieſer Werke, um nicht zu ſagen ihre Geſammtheit, der Ausführung nach der ſpäteren Zeit angehört, aber es fragt ſich, auch wenn wir anerkennen, wie wir thun, daſs Skopas der Vater aller dieſer Geſtaltungen geweſen wie weit die einzelnen Motive und die Detailbehandlung in der Zeit der Ausführung verändert worden ſind und daher ein von den ſkopaſiſchen Typen verſchiedenes Bild geben Die Zeit nach Alexander dem Groſsen iſt notoriſch auch in der Bildung von Naturperſonifikationen über die frühere Zeit hinausgegangen, ſie könnte alſo auch in einzelnen Motiven und Formen die Meerweſendarſtellungen verändert haben. Wir werden hier eine Scheidung nur aus allgemeinen ſtiliſtiſchen Gründen und aus dem ganzen Geiſte der ſkopaſiſchen wie der nachalexandriniſchen Kunſt heraus vornehmen können Skopas war anerkannter Maſsen Idealbildner, er war ein Meiſter des Ausdrucks von Seelenſtimmungen, die Diadochenzeit dagegen nahm notoriſch realiſtiſchere und maleriſche Elemente auf Unter den erhaltenen Meerweſen finden wir nun ſelbſt bei gleichen Hauptmotiven doch Geſtaltungen ſehr verſchiedener Art Wir finden zunächſt Geſchöpfe, die im Weſentlichen die reine einfache menſchliche Geſtalt bewahrt haben und die Natur des Meeres nur im geiſtigen Ausdruck wiederſpiegeln[88]) »Die zweite«, ſagt BRUNN, »beſteht aus förmlichen Doppelgeſtalten, welche aus Theilen von Menſchen und Thieren zuſammengeſetzt ſind Zwiſchen ihnen ſteht eine dritte Art, bei welcher der menſchliche Körper in allen weſentlichen Theilen beibehalten iſt, und nur an der Oberfläche, der Haut, ſich hie und da ein Uebergang in Formen des Thier- und Pflanzenreiches offenbart« Dieſe Uebergänge in's Pflanzenreich kommen aber, wie hinzugefügt werden muſs, auch bei den Doppelgeſtalten der zweiten Klaſſe vor Ich glaube übrigens, wir werden zunächſt nur die Bildungen der erſten Klaſſe, ihrer idealen und geiſtigen Auffaſſung wegen, und auch die edler und einfacher gehaltenen Doppelgeſtalten auf Skopas zurückführen, auch Uebergänge zu thieriſchen Bildungen im Einzelnen, Nachahmungen der Wellen in den Haarbildungen und blattartige Floſſen an den Uebergängen der Thier- und Menſchenbildung in einfacherer Weiſe werden der Kunſtrichtung des Skopas nicht widerſprechen Dagegen glaube ich, daſs die ausgeprägteren Uebergänge in die Pflanzenformen, wie wenn die Tritonen völlige Blattfüſse haben, oder der Bart des Meergottes mit feinen Wangen durch Blätterbildungen verbunden erſcheint, ſowie das völlig in Büſcheln zuſammenklebende gewellte Haupthaar, ihres maleriſcheren, aber auch reſlektirteren Effektes wegen erſt der nachalexandriniſchen Zeit zuzuſchreiben ſein werden Wer die geſammte

[88]) BRUNN, Künſtlergeſch, I, S 335

Kunstentwicklung Griechenlands in den heutzutage anerkannten Phasen seinen Augen vorüberziehen läfst, wird mir hierin beistimmen, und im einzelnen werden stilistische Gründe, die aufserhalb der genannten Merkmale liegen, meine Auffassung bestätigen. Selbst die venezianische Nereide auf dem Delphin ist in dieser Beziehung einfach gehalten und mag insofern freilich als ein Skopas angehöriges Motiv gelten, auch der geschmackvolle Meerdämonenfries der Stoa Hadriana zu Athen (HEYDEMANN, Ant. Marmorbilder zu Athen, 1874, No. 250 u. 251) ist von einfachster Gestaltung der einzelnen Geschöpfe, und der dem Stil nach noch fester und kräftiger gehaltene Münchener Fries mit dem Hochzeitszuge des Poseidon und der Amphitrite kennt, obgleich Flossenbildungen an seinen Seewesen vorkommen, auch noch keine Blattfüfse statt der Hufe etc., und das Wasserelement kommt im Meergott selbst noch recht bescheiden, nur durch das etwas feuchte und schwere Haar und die Neigung des Hauptes zum Ausdruck [66]. Betrachten wir dagegen Werke, welche den Seepferden und Tritonen entschiedenere Blattflossenfüfse und ausgeprägte Blättermähnen geben und sonst Blätterandeutungen am Leibe aufzuweisen haben, wie z. B. No. 34 und 35 des braccio nuovo des vatikanischen Museums, No. 162 der Uffiziengallerie [67], so weist deren ganze sonstige Haltung auf die spätere Zeit hin, welche bei den Sarkophagen, an denen ähnliche Bildungen häufig sind, ja von vornherein feststeht [68]. Bei dem bekannten Meergott des Museo Chiaramonti (No. 606 A) [69], bei dem die schwere Feuchtigkeit des Wellenhaars sich durch sein Zusammenkleben in verschiedenen Büscheln ausspricht, weist aufser diesem sehr überlegten Motiv noch ein porträtartig herber Zug im Gesichte auf die Zeit nach Alexander dem Grofsen hin, und dafs eine Bildung wie die des Flufs- oder Meergottes No. 547 [70] in der Rotunde des Museo Pio Clementino mit seiner alles Aehnliche an landschaftlicher Plastik übertreffenden Gestaltung, seinen Blättern statt der Augenbrauen u. s. w. erst in die nächste Epoche gehört, wird doch wohl auch Niemand bezweifeln. Der idealeren geistigeren Kunst des Skopas scheinen solche nach Effekt haschende Bildungen zu widerstreben. Kurz, wenn Skopas auch die einfacheren Mittel dieser Art benutzt haben mag, um das Element, dessen Verkörperung darzustellen war, anzudeuten, er wird sich wahrscheinlich dabei in bescheidenen Grenzen gehalten haben und, seiner ganzen Richtung gemäfs, den geistigen Ausdruck des Elementes wiederzugeben, sich in erster Linie haben angelegen sein lassen. Vor allen Dingen also dürfen wir jene der erhaltenen Meergeschöpfe, welche die schwermüthige, traumerische Seite des Meerlebens in ihren Zügen und ihrer Haltung ohne äufserliche Zuthaten wiederspiegeln, auf die durch Skopas festgestellten Idealtypen der Seewesen zurückführen. Ueber diese Typen aber kann ich mich nicht besser äufsern, als BRUNN es gethan. »Das Wasser«, sagt er [71], »und besonders das Meer hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom

---

[66] BRUNN, Beschreibung der Glyptothek, 1870, S. 149. JAHN B. K. S. G. W., 1854, S. 192, Tf. 3—7.

[67] Abgebildet MOLINI, G. de F., I, ser. IV, p. 42.

[68] Uffiziengallerie No. 78, No. 84. Vatikan, Museo Pio Clementino No. 91, in der Nähe des Laokoonkabinets. CLARAC, II, pl. 206—208.

[69] Abgebildet z. B. E. BRAUN, Vorschule der Kunstmythologie, Tafel 16. — MÜLLER u. WIESELER A. D. II, Tafel VI, No. 67. — Museo Chiaramonti I, tav. 24.

[70] Abgebildet Museo Pio Clementino Vol. VI, tav. 5 und anderwärts.

[71] Künstlergeschichte I, S. 331.

Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu einer festen Gestalt zu gelangen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit gegeben wird. An ihr Element gebannt, streben diese Meeresgestalten stets nach der Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen, und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt, nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht.« Die Mittel aber, deren die griechische Kunst sich zur Darstellung dieser geistigen Empfindung bedient, müssen in der Plastik doch die materiellen der Formen sein. Daher treten, im Gegensatz zu den mit festeren Knochen gebildeten göttlichen und heroischen Gestalten, die weichen, fleischigen Partien bei den Meergeschöpfen in selbständigerer Bedeutung hervor, und BRUNN macht darauf aufmerksam, dass namentlich der Mund und die das Auge umgebenden Theile sich als Sitz jenes Schmerzes und jener Sehnsucht offenbaren. »Haben wir nun«, fährt der genannte Kenner fort, »in dieser neuen Behandlung der Form etwas Zufälliges, etwas Willkürliches zu sehen, für welches es keinen anderen, tieferen Grund gäbe, als die Subjektivität des Künstlers? In dem menschlichen Organismus, dessen Gesetze doch der Bildung auch dieser Wesen zu Grunde liegen müssen, sind Schmerz und Sehnsucht nicht etwas nothwendig, bleibend Vorhandenes, setzen deshalb auch keinen festen, in gewissen Formen verharrenden Träger dieser Seelenzustände voraus. Sie sind Leiden, πάθη, welche vorübergehen oder wenigstens vorübergehen können, ja sogar häufig in das gerade Gegentheil umschlagen. Sie können daher nur in denjenigen Theilen zur Darstellung kommen, die zu einer solchen Beweglichkeit und Wandelbarkeit ihrer Natur nach geschickt und berechtigt sind. Das Verdienst der Griechen, und in dem vorliegenden Falle hauptsächlich das des Skopas, beruht also auch hier wieder wesentlich darin, daß sie, wo es galt, etwas Neues zu schaffen, immer wieder zum Urquell der Kunst, zur Natur zurückkehrten, und das Gesetz, welches durch die Natur vorgeschrieben war, zum Gesetz der Kunst erhoben.«

Skopas hat auch Gestalten des Erdenlebens, er hat auch den Dionysos und Figuren seines Gefolges gebildet. Seine Bakchantin war hochberühmt. Aber der eigentliche Schöpfer und Vollender der Personifikationen des Waldes und der Gebirge in plastischer Gestalt, besonders der Satyrn und verwandter Bildungen des bakchischen Thiasos, war ohne Zweifel, wie ein Blick auf die Liste seiner Werke zeigt, Praxiteles. Skopas wird als leidenschaftlicher und pathetischer, Praxiteles, bei aller Verwandtschaft mit Skopas, als menschlicher, heiterer und sinnlicher aufgefasst[72]), dass daher die Ausbildung der Meergeschöpfe der Kunst des Skopas, wie die Ausbildung der Satyrn der Kunst des Praxiteles entsprechender war, liegt auf der Hand. Von seinen überlieferten Werken gehören vor allen Dingen hieher: Der Dionysos in seinem Tempel zu Elis, ein anderes von Kallistratos beschriebenes Bild dieses Gottes in einem Haine, mit Epheu bekränzt, mit der Nebris bekleidet, mit der Linken auf den Thyrsos gestützt, dann ein Dreiverein, den Plinius als Liberum patrem, Ebrietatem, nobilemque una Satyrum bezeichnet, ein wahrscheinlich von letzterem verschiedener und mit einem Bildwerk der Dreifussstrasse zu Athen identischer Satyr, den die Griechen Periboetos nannten; ferner ein dritter Satyr Oinophoros, ein vierter aus parischem Marmor im

[72]) Vgl. OVERBECK, Gesch. d. Plastik, II[2], S. 50.

Dionyſostempel zu Megara, Mainaden, Thyaden und Silene unter den Monumenten des Aſinius Pollio in Rom, wie auf Silene allein auch ein Epigramm des Aemilianus ſich bezieht endlich ein bocksfüſsiger Pan mit dem Schlauch auf den Schultern und Nymphen, vielleicht in Verbindung mit Danäe [73]). Man ſieht, Dionyſos mit ſeinem ganzen Thiaſos iſt vorhanden. Bei keinem früheren Künſtler finden wir ihrer auch nur annähernd in gleicher Zahl erwähnt. Wir haben daher gewiſs Recht, Praxiteles als den eigentlichen Vater dieſer Geſtaltungen in ihrer freieren Weiſe und daher auch als den intellektuellen Urheber all' der unzähligen Satyr-, Silens- und Pansgeſtalten unſerer Muſeen anzuſehen. Sie nehmen unter den Werken jeder Antikenſammlung einen noch gröſseren Raum ein, als die Seeweſen und Meeresgottheiten, und auch hier liegt die Frage wieder nahe, ob ſie alle oder ob nur einige und welche dieſer Geſtaltungen auf Praxiteles oder doch auf ſeine Zeit, worauf es für unſere Unterſuchung nur ankommt, zurückzuführen ſind. Im Ganzen werden wir hier dieſelben oder ähnliche Kriterien, wie bei der Sonderung der Meerweſen, als maſsgebend anerkennen müſsen. Je edler und idealer dieſe Geſtalten aufgefaſst ſind, deſto näher werden wir ſie uns zu der Kunſt des Praxiteles ſtehend denken dürfen, je derbnaturaliſtiſcher, maleriſcher, in äuſseren Zuthaten ihre Charakteriſtik ſuchend, für deſto ſpäter, alſo nach alexandriniſch, werden wir ſie halten müſſen. Die ſpitzen Ohren, das kleine Schwänzchen, welches naturgemäſs in der Rundplaſtik an die Stelle der buſchigen Pferdeſchwänze der Vaſenbilder und noch des Reliefs vom Denkmal des Lyſikrates tritt, die ſtruppigen Haare, in denen mitunter keimende Bockshörnchen ſitzen, oft auch nicht einmal das Zuſammentreffen dieſer Dinge genügen der idealen Kunſt als Andeutungen des halbthieriſchen Urſprunges der Waldmenſchen. Im Uebrigen iſt die Körperbildung oft ganz menſchlich, in beſcheidenem Maſse aber wird wie in anderen Fällen doch vielleicht ſchon bei Praxiteles das knorpelig-knollige der Wald- und Felsnatur in die Formen des Geſichtes und des Körpers gelegt, und bei den Silenen kommt der dickere, an den Weinſchlauch erinnernde Bauch hinzu. Auch die Haltung iſt in der Regel noch einfach und edel, verhältniſsmäſsig ruhig, nur daſs ſie doch ihren Schwerpunkt nicht immer mehr in ſich ſelbſt findet und daher der obenerwähnten Stützen des Baumſtammes u. ſ. w. bedarf. Wo in Satyrn und Silenen die Formen dagegen immer realiſtiſcher, herber und derber werden, im Detail haariger und knorpeliger, ſo daſs manchmal warzenartige förmliche Knollen im Geſichte wachſen, das Haar immer ſtruppiger, von dem Pinienkranze, den es mitunter trägt, kaum mehr zu unterſcheiden, die Hörner immer ausgebildeter, wo die Bewegungen und Stellungen immer toller und voller werden, auch das eigentliche landſchaftliche Beiwerk immer mehr ſich ausbreitet, da werden wir an ſpätere Schöpfungen, an Geſtaltungen und Motiven der nachpraxiteliſchen Kunſt, der Kunſt nach Alexander dem Groſsen zu denken haben. In der That ſehen wir, daſs die Archäologen ſich nach ähnlichen Kriterien in ſehr vielen Fällen bereits über die Zeit geeinigt haben, der ſie die Erfindung verſchiedener Motive ſolcher Geſtalten in unſeren Sammlungen zuſchreiben. Den edlen jugendlichen Satyr der Dresdener Antikenſammlung No. 210 in der Haltung eines Einſchenkenden, ohne Schwanz, mit Stirnbinde und Traubenkranz, von den anmuthigſten Formen [74]),

---

[73]) Die Nachweiſe aller dieſer Geſtalten bei BRUNN a. a. O. I, S. 338—339.
[74]) Vgl. HETTNER's Katalog, 1869, S. 53.

den ausruhenden Satyr derfelben Sammlung No. 190, welcher »den rieſelnden Erguſs der Quellen mit dem Tone feiner Flöte« zu begleiten fcheint [75]), die berühmte, fchon befprochene, fehr häufige Satyrftatue, die, mit der Nebris bekleidet und auf den Baumftamm geftützt, die Flöte in der Rechten hält, und mit dem munter über der Stirn auffprießenden Haar ohne Hörnchen, den fpitzen Ohren, den hinaufgezogenen Mundwinkeln, der läffigen Gliederfugung den Eindruck behaglich finnlicher Gemüthlichkeit macht [76]), den Silen in der edelgehaltenen Münchener Gruppe dieses Dämons mit dem Bacchuskinde, welcher angelehnt an den mit Reben umfchlungenen Baumftamm mit milden Zügen und wohlgenährtem Leibe dafteht [77]), — alle diefe und ähnliche Bildungen werden im Motiv allgemein auf die Richtung oder die Schule des Praxiteles zurückgeführt, ohne dafs fich eine der praxitelifchen Figuren felbft ficher in einer diefer Statuen erkennen liefse. Andere, realiftifchere oder bewegtere Geftalten, wie die Münchener Statue eines fchlauchtragenden Satyrknaben [78]) ihrer grofsen Munterkeit und Lebendigkeit wegen, und das berühmte Bildwerk des barberinifchen Fauns [79]) wegen feines poetifch lebendigen Realismus, werden dagegen in Uebereinftimmung mit den aufgeftellten Kriterien, von unferen beften Kennern der Zeit nach Alexander dem Grofsen zugefchrieben. Wir dürften es alfo, in Bezug auf diefe mythifchen Waldnaturperfonifikationen als feftftehend betrachten, dafs Praxiteles, indem er der Urheber oder doch der Vollender ihrer überaus häufigen Darftellung in der Plaftik war, felbft doch mehr die poetifcheren Seiten der Waldnatur in ihnen ausprägte und fich noch befcheidenerer Mittel zu ihrer Charakterifirung durch Uebertragung landfchaftlicher Naturerfcheinungen auf den menfchlicher Körper bediente, als feine fpäteren Nachfolger. So fagt auch Joh. Overbeck in Bezug auf den vielleicht auf Praxiteles zurückgehenden Satyr jener häufigften Art, welchen das kapitolinifche Mufeum bewahrt: »er ruht nachläffig und bequem auf einem Baumftamm gelehnt, der das Waldlokal andeutet, und fchaut mit leichtem und fchalkhaften Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als laufche er dem Riefeln des Baches und dem Raufchen der Wipfel. Und fo erfcheint er ganz und gar als die Perfonifikation der füfsen Waldeinfamkeit mit Fels und Quelle, und wer fich in diefe Statue vertieft, der wird fich in jener Stimmung überrafchen, in welche uns kühle und duftige Waldesftille an heiteren und heifsen Sommertagen verfolgt«. Als notorifche Originale aus den letzten Zeiten unferer Epoche find uns die Satyrn vom Denkmal des Lyfikrates erhalten; auch fie find, aufser dem hier im Relief ziemlich langen Schwanze, in durchaus edlen menfchlichen Formen gebildet, in bewegten aber noch mafsvollen Stellungen, vielmehr idealiftifcher als realiftifcher Kunftweife angehörig, auch fie dienen weit mehr, als die natürlichen Landfchaftsandeutungen des Friefes, von denen oben die Rede gewefen ift, dazu, uns in eine landfchaftliche Stimmung zu verfetzen, welche dem gemeinten Lokale angepafst ift, auch fie beftätigen daher unfere ganze Auffaffung diefer und ähnlicher Darftellungen in der letzten griechifchen Blüthezeit vor Alexander dem Grofsen, und wir dürfen es daher als Refultat diefes Kapitels, kurz zufammen-

---

75) A. a. O. S. 43. Vgl. Berlins antike Bildwerke von Gerhard No. 112.

76) Vgl. zum Münchener Exemplar: Brunn, Befchreibung der Glyptothek, 1870, S. 135, No. 105.

77) Vgl. Brunn, a. a. O. 143, No. 114.

78) Ebenda No. 109, S. 138.

79) Ebenda No. 95, S. 119.

fassend, hinstellen, daſs die griechische Plastik der Blüthezeit direkte landschaftliche Zuthaten zwar nicht ängstlich von ihren Darstellungen ausgeschlossen, aber doch nur wo es besonders motivirt war, und auch dann nur in stilvoll bescheidener Weise angebracht hat, daſs aber die plastische Naturmalerei durch menschliche Formen zwar schon unter Pheidias vorbereitet wurde, aber erst in der zweiten Blüthezeit griechischer Plastik zu einer gröſseren Verbreitung und ihrer eigentlichen idealen Vollendung gelangte. Obwohl sie einer Weiterentwicklung in realistischerem und detaillirterem Sinne noch zugänglich blieb, wuſste diese plastische Naturmalerei doch jetzt schon in ihrer Weise die Poesie der Natur ergreifend wiederzuspiegeln und gerade die Stimmung des Meerlebens und der Waldeinsamkeit so gut zum Ausdruck zu bringen, daſs wir hier, in der anthropomorphischen Landschaftsplastik der griechischen Blüthezeit, vielleicht überhaupt eher von landschaftlicher Stimmung reden können, als jemals in der eigentlichen Landschaftsmalerei der späteren Antike.

FÜNFTES KAPITEL.

Die Landschaft in der griechischen Wand- und Tafelmalerei bis auf Alexander den Grossen.

Es muſs als bekannt vorausgesetzt werden, daſs sich keine originalen griechischen Wand- oder Tafelgemälde der nationalhellenischen Zeit bis auf unsere Tage erhalten haben. Daſs aber auch die aus späterer Zeit, besonders in den kampanischen Wandbildern, erhaltenen antiken Malereien in weitaus den meisten Fällen nicht einmal den Motiven und der Erfindung nach an die Zeit vor Alexander dem Groſsen anknüpfen, ist neuerdings durch W. Helbig's »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei«[1]) wohl für immer auſser Zweifel gestellt worden. Nur ganz einzelne pompejanische Gemälde weisen durch ihre Haltung und ihren Gegenstand auf Originale der früheren Zeit zurück, und auch diese werden natürlich wegen ihrer flüchtig dekorativen Technik und ihrer räumlichen und zeitlichen Entfernung von den muthmaſslichen Originalbildern nur mit äuſserster Vorsicht zu deren Detailrekonstruktion zu verwenden sein. Die Vasenmalerei endlich, die wir für unsere Zwecke schon untersucht haben, ist jedenfalls von dem Augenblicke der gröſseren Ausbildung des eigentlich malerischen Prinzips in der griechischen Kunstmalerei an, ihre eigenen stilistischen Wege gegangen, welche nur durch die Gesetze der Zeichnung bedingt, der Tafelmalerei nicht mehr zu folgen vermochten; nur in der früheren Zeit, der Zeit des Polygnotos und des strengen Vasenstils, können wir uns die Wege der Megalographie und der Keramographie als ziemlich parallel gehend vorstellen[2]), nur für einen kleinen Kreis älterer griechischer Gemälde können daher auch Vasenbilder zum Vergleiche herangezogen werden. Dasselbe gilt von den besseren

[1]) Leipzig. Breitkopf und Härtel, 1873.

[2]) Jahn, Einleitung. S. CXC. vgl. S. CXCIII. Anders Benndorf, Griech. und sic. Vasenb. 2. Lfg. 1870, S. 27. Vgl. auch noch Newton, Fine Art Quarterly Review 1870, No. 3.

der alten etrurischen Grabmalereien, welche besonders von BRUNN zum Vergleiche mit den polygnotischen Gemälden verwendet worden sind.

Im Allgemeinen aber sind wir anerkannter Maſsen mit unserer Kenntniſs der griechischen Malerei in ihrer nationalhellenischen Blüthezeit vor Alexander dem Groſsen auf die Schriftquellen angewiesen. So dürftig diese sind, werden wir sie doch auch als Grundlage der gegenwärtigen Untersuchung anerkennen müssen und nur in bestimmten Ausnahmsfällen durch ein kampanisches Wandgemälde oder ein altes Vasenbild illustriren dürfen.

Die Schriftquellen gedenken nun aber keines einzigen Landschaftsgemäldes aus der Zeit vor Alexander dem Groſsen. Die Bühnendekorationen, wie sie seit Aischylos durch Agatharchos ausgebildet worden, konnten vielleicht die einzigen Ausnahmen gebildet haben. Sie sind für unser Thema von allerhöchster Bedeutung, sollen aber eben deſshalb, und weil sie zur Wand- und Tafelmalerei, die uns in diesem Kapitel beschäftigen, doch nicht gehören, im folgenden Kapitel einer gesonderten Betrachtung unterzogen werden. — Wenn Platon im Kritias (pag. 107) von malerischen Nachahmungen der Erde, der Berge, der Flüsse, des Waldes, des Himmels u. s. w. redet, so geht schon aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle hervor, daſs hier eigentliche selbständige Landschaftsbilder nicht gemeint sind. Denn Platon sagt, bei den Darstellungen der genannten Art sei man schon zufrieden, wenn sie nur einige Aehnlichkeit mit den Gegenständen hätten, wogegen man bei der Abbildung der menschlichen Gestalt durchaus alle Aehnlichkeiten verlange und ein viel strengerer Richter sei. Hierin liegt, daſs jene Darstellungen, bei denen man sich »mit einer undeutlichen und trügerischen Schattenmalerei« begnügte [3]), keine selbständigen Kunstwerke gewesen sein können. Platon wird an die Hintergründe der Figurenbilder und an die Theater-Dekorationen gedacht haben. Bei beiden sind seine geringeren Ansprüche an die Darstellung der landschaftlichen Gegenstände erklärlich. Hierfür spricht auch, daſs Platon dieselben nur einzeln, nicht als landschaftlich verbunden nennt, und daſs die Stelle, wenn man sie von wirklichen Landschaften verstehen wollte, für diese Zeit ganz isolirt dastände. Die Landschaftsmaler, derer die Schriftsteller gedenken, lebten alle, wie ausdrücklich berichtet wird, in der späteren Zeit. Demetrios, wenn er hierher gehört, war Freund des Ptolemaios Philometor, Serapion war Zeitgenosse Varro's, Ludius lebte unter dem Kaiser Augustus. Daſs auch die Odysseelandschaften, welche Vitruv den »antiqui« zuschreibt, nicht weiter zurückzusetzen sind, als in die Diadochenzeit, hat schon HELBIG [4]) aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich gemacht.

Es können daher nur noch die Gemäldebeschreibungen der Rhetoren in Betracht kommen, soweit sie landschaftlicher Gegenstände gedenken, vor allen Dingen die philostratischen Εἰκόνες, unter denen förmliche Landschaften beschrieben werden. Auf die verwickelte Streitfrage über ihre Bedeutung für die Archäologie oder Kunstgeschichte soll erst weiter unten eingegangen werden. Gesetzt auch, wir schlössen uns ihren günstigsten Be-

---

[3]) Plato, Critias, pag. 107 C: σκιαγραφίᾳ δὲ ἀσαφεῖ καὶ ἀπατηλῷ χρώμεθα περὶ αὐτά.

[4]) Rhein. Mus. 1870 S. 395 vgl. desselben Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei 1873 S. 217 ff. 290. — Im Text meiner Publikation der Odysseelandschaften, die während ich dieses schreibe im Druck ist, bin ich zu denselben Resultate gekommen.

urteilern unbedingt an, so würde für jetzt genügen, darauf aufmerksam zu machen, daſs bei allen von Philostratos beschriebenen »See- Wasser- und Landstücken«, wie GOETHE sie nennt, die spätere Zeit sich schon theils aus der Staffage, theils aus den dargestellten Gegenständen von selbst ergicht. Den Nil, den villenbekränzten Bosporos, die Inseln, die vielleicht die liparischen Inseln darstellten, und Thessalien mit ägyptisirendem Vordergrunde wird gewiſs Niemand für Gegenstände der nationalhellenischen Malerei halten, und die auf Schwänen reitenden Liebesgötter in den »Sumpfen« tragen für Jeden, der sich mit der alten Kunst beschäftigt, zu unverkennbar den Stempel der späteren Zeit, als daſs darüber ein Wort zu verlieren nöthig wäre. Auch ist es von vornherein nicht eben berechtigt, Gemälde des dritten Jahrhunderts nach Christo auf Originale der alten griechischen Blüthezeit zurückzuführen. Mindestens müſste ein solcher Zusammenhang in jedem einzelnen Falle voll bewiesen werden. Wir sind vielmehr sicher berechtigt, anzunehmen, daſs die philostratischen Landschaftsschilderungen, wie immer man auch über die anderen Gemäldebeschreibungen der Philostrate denken möge, an Vorbilder der voralexandrinischen Zeit nicht anknüpfen.

Der früher einmal kolportirte Irrthum aber, in der Vorhalle des Parthenon zu Athen sei der Fels Aornos mit den über seine Spalte kreisenden Vögeln[4]) gemalt gewesen, ist längst von STARK[5]) berichtigt worden. Wir müssen es nach allem Diesen schon hier als sicher hinstellen, was aus dem Zusammenhange dieser ganzen Schrift auf's Entschiedenste bestätigt und im nächsten Abschnitte eingehender beleuchtet werden wird, daſs nämlich Alles, was die Schriftquellen von Landschaftsmalern und eigentlichen Landschaftsgemälden aus dem Alterthume berichten, sich frühestens auf die Diadochenzeit bezieht.

Wir dürfen es daher wohl schon hier aussprechen: Selbständige Landschaftsgemälde hat es in der griechischen Wand- und Tafelmalerei vor Alexander dem Großen auch nach unseren Gesammtquellen nicht gegeben, und wir sind daher auch in der Malerei für unseren Zweck in diesem Kapitel nur auf die nicht uninteressante Erörterung der Entwicklung landschaftlicher Hintergründe in den Figurenbildern dieser Zeit beschränkt.

Ich beginne diese Untersuchung sofort mit POLYGNOT und zwar mit seinen wichtigsten, den in der Lesche der Knidier zu Delphi gemalten Wandgemälden, welche die Einnahme Ilions und die Unterwelt darstellten. Pausanias, der Beschreiber dieser Gemälde, redet auch von den landschaftlichen Gegenständen, die sich auf ihnen befunden, und bei der Ausführlichkeit seiner Beschreibung müssen wir annehmen, daſs mehr landschaftliche Andeutungen, als er angibt, in der That nicht dargestellt gewesen sind. Auf dem Gemälde der Zerstörung Troja's ist jedenfalls Troja und der Meeresstrand die Szene gewesen, dieser, scheint es, zur Rechten des Beschauers bis gegen die Mitte des Bildes sich erstreckend, die Stadt aber zur Linken. Von der Stadt ist ganz am linken Ende des Bildes das Haus des Antenor, über dessen Eingang ein Pantherfell hing, abgebildet gewesen (PAUS. X, cp. 27, § 3) weiter nach der Mitte zu aber die Mauer, über welcher der Kopf des hölzernen Pferdes hervorragte (cp. 26, § 2). Der Meeresstrand ist zur äußersten Rechten jeden-

[4]) Durch Philostr. Vita Apoll. II, 20 veranlaſst.
[5]) Philologus 1860 S. 104.

falls zunächst durch das Schiff, auf dem Menelaos abreisen wollte, bezeichnet gewesen (cp. 25, § 2), dass aber auch das Meer selbst unter dem Schiffe gemalt gewesen und von dort sich unten eine Strecke am Ufer verbreitet habe, deutet PAUSANIAS durch die Worte an: »bis zu dem Pferde ist Strand, an ihm scheinen die Kiesel durch; von da an scheint das Meer aufzuhören« (cp. 26 § 11). Ueber dem unten gegen die Mitte des Bildes vorspringenden Meere sind dann aber zwei Zelte am Strande dargestellt gewesen, das des Menelaos und ein anderes (cp. 25 § 3). Soweit PAUSANIAS. Ehe wir diese Angaben für unseren Zweck zu würdigen suchen, wollen wir hören, was derselbe Schriftsteller zu dem Unterweltsbilde von landschaftlichen Bezeichnungen erwähnt. Seine Schilderung beginnt sofort mit den Worten: »Ein Wasser hat das Aussehen eines Flusses, offenbar soll es der Acheron sein; in ihm wächst Schilf, und die Figuren von Fischen sind so matt angedeutet, dass man sie eher für Schatten, als für Fische ansehen möchte. In dem Flusse ist ein Nachen und der Fährmann an den Rudern« (PAUS. X, cp. 28, § 1 u. 2). Im weiteren Verlaufe der Beschreibung werden öfter Felsen oder Steine erwähnt, auf denen einzelne der Gestalten sitzen: so sitzt Tyro auf einem Felsen (cp. 29, § 7), so Ariadne (§ 3), so Maira (cp. 30, § 5), so des Odysseus Mutter Antikleia (cp. 29, § 8), und auch Marsyas sitzt neben Olympos auf einem Steine (cp. 30, § 8). Auch am entgegengesetzten Ende des Bildes werden bedeutende Terrainangaben erwähnt: der Felsen, der über dem Tantalos schwebt (cp. 31, § 12) und unter dem, da er »alle die Leiden, erduldet, welche Homer von ihm dichtet« auch Wasser gemalt gewesen sein wird, besonders aber (§ 10) »die Darstellung eines steilen Abhanges und Sisyphos, des Aiolos Sohn, der sich anstrengt, den Felsen den Abhang hinaufzustossen«. Dagegen wird von Orpheus, gegen die Mitte des Bildes, nur gesagt, er sässe »wie auf einem Hügel« (cp. 30, § 6), aber angelehnt an den Stamm eines Baumes, der etwas weiterhin als Weidenbaum bezeichnet wird. »Es scheint«, fügt PAUSANIAS hinzu, »der Hain der Persephone zu sein, wo nach der Meinung Homers, Schwarzpappeln und Weiden wachsen«. Der Weidenbaum, welcher diesen Hain andeutet, ist der einzige Baum auf dem Gemälde. Ein anderer Baum, an welchen einige Hersteller des Gemäldes [7]) das Seil der Phädra (cp. 29, § 3) aufhängen wollen, lässt sich nicht nachweisen.

Wenn wir von dem muthmasslichen Zusammenhange aller dieser landschaftlichen Gegenstände untereinander und ihrer dadurch bedingten Bedeutung für die ganze Komposition reden wollen, so müssen wir uns zunächst fragen, wie wir uns diese Komposition überhaupt vorzustellen haben. Auf ein erörterndes Eingehen auf die zahlreichen Rekonstruktionsversuche muss an dieser Stelle natürlich verzichtet werden, nur kurz muss ich hervorheben, dass auch ich die HERMANN'sche Feldereintheilung [8]), welche den Eindruck eines einzigen Bildes von Grund aus zerstört, für abgethan halte, dass ich aber aller

[7]) RIEPENHAUSEN, Peintures de Polygnote etc., Rome 1826. »WELCKER strich ihn, aber Lloyd bedurfte seiner, um eine klaffende Lücke in seiner Zeichnung auszufüllen und erfand ihn von Neuem. Zum dritten Male entdeckte ihn endlich wieder SCHUBART, auch hier muss er die traurige Rolle eines Lückenbüssers spielen, wir wollen wünschen zum letzten Male«. W. GEBHARDT, die ‚Komposition der Gemälde des Polygnot, Göttingen 1872. S. 27.

[8]) K. FR. HERMANN, Epikritische Betrachtungen über die Polygnotischen Gemälde. Göttingen 1849.

dings der Meinung bin, der WELCKER'schen Rekonstruktion [9]) mangle es doch zu sehr an architektonischem Aufbau und räumlicher Geschlossenheit. BRUNN scheint die Absicht gehabt zu haben, in dieser Hinsicht die Arbeit in strengerer Weise wieder aufzunehmen [10]), hat aber bis jetzt nichts Neues über den Gegenstand herausgegeben. Dagegen scheint mir, dass die neueste Arbeit über die Komposition der Polygnotischen Gemälde von W. GEBHARDT (Göttingen 1872) die Aufgabe sehr wesentlich gefördert hat. Die mathematische Responsion, welche sich bei seiner streng an den Text des PAUSANIAS sich haltenden Herstellung ergibt, wirkt geradezu überraschend, weniger in der Abbildung, bei der auch er sich der RIEPENHAUSEN'schen Gruppen bedient hat, als in den Schematen auf Seite 19—21 und 32 und 33, welche man sich im Geiste mit ächten polygnotischen Gestalten, wie jeder sie sich vorstellen mag, ausgefüllt denken kann. Das Resultat ist, dass der reiche Inhalt der beiden grossen Gemälde, weit entfernt davon, zu einer malerischen Einheit zusammengefasst zu sein, in eine Anzahl verschiedener Gruppen vertheilt war, welche in mehreren doch nicht streng linear getrennten Reihen sich über die Breitenausdehnung der Wand mit strenger Gesetzmässigkeit und einer dem Stil architektonischer Wandmalerei entsprechenden Symmetrie verbreiteten. Wichtig aber ist für uns die weitere Frage, wie der gemeinsame Hintergrund dieser Figurengruppen beschaffen gewesen sei. Die landschaftlichen Andeutungen müssen nach der Beschreibung des PAUSANIAS doch zu vereinzelt gewesen sein, als dass sie sich, in einander übergehend, zu einem geschlossenen Ganzen hätten vereinigen können. Auch widersprechen die Analogien derjenigen Vasenbilder, welche wir uns, wenn auch nur als Nachbildungen, etwa als ziemlich gleichzeitig vorstellen dürfen [11]) und der besonders von BRUNN zum Vergleiche herangezogenen tarquinensischen Grabgemälde durchaus einer solchen landschaftlichen Geschlossenheit. Vielmehr sprechen eben jene etrurischen Gemälde, sprechen die polychromen attischen Lekythen, die, wenngleich sie jünger sind, in mancher Beziehung doch hieher gerechnet werden dürfen, und spricht die Logik unserer Gesammtkenntniss der Polygnotischen Komposition und Farbengebung dafür, dass die einzelnen Figurengruppen mit sammt ihren gelegentlichen landschaftlichen Zuthaten, sich in wenigen, einfachen aber charakteristischen Farben von einem weissen Wandgrunde abgehoben haben. Die Licht- und Schattenwirkungen waren Polygnot anerkanntermassen noch unbekannt. Dagegen verwandte er doch die Farben verschiedentlich zu gewissen Stimmungseffekten: wie wenn der Leichenfresser Eurynomos bläulich schwarz, Ajas, scheint es, wie von Meerwasser triefend, und die Fische im Acheron schattenartig gemalt wurden. Dies kam besonders einzelnen Figuren zu Gute. Die landschaftlichen Gegenstände werden im Ganzen einfach in andeutendem Kolorit gemalt gewesen sein. Wir können uns an der Hand einiger in Athen aufbewahrter weissgrundiger Lekythen mit Charonsdarstellungen, besonders die entsprechende Darstellung in Polygnots Nekyia auch in landschaftlicher Beziehung mit grünlichem Schilf an röthlichen Stengeln und blauem Wasser vielleicht ganz gut veranschaulichen, wie andererseits der Weidenbaum sogar schon auf schwarzfigurigen Vasen Analogien hat, und, wenn Orpheus unter ihm nicht wirklich auf einem Berge gesessen hat, sondern nur zu sitzen schien, wie aus dem Wortlaut des Textes zu folgen scheint.

---

[9]) F. G. WELCKER, die Komposition der Polygnotischen Gemälde, Berlin 1848.
[10]) Gesch. d. gr. Künstler II. S. 35.
[11]) JAHN, Einleitung S. 184. WELCKER, A. D. III, S. 179 ff.

ſo haben wir dafür in der Vaſenmalerei mehr als eine Analogie, z. B. auf dem noch alterthümelnden rothfigurigen Parisurteil, GERHARD, Auserleſene Vaſenbilder CLXXVI. Dem würde es entſprechen, daſs auch bei der Schlinge, in welcher Phädra hing, weder Baum noch ſonſt etwas angegeben geweſen. Im Ganzen dürften die einzelnen landſchaftlichen Gegenſtände der Zeichnung nach doch nicht weſentlich verſchieden von den Vorſtellungen geweſen ſein, die nach dem Vorgange RIEPENHAUSEN's die neueren Rekonſtruktionen von ihnen geben, wenngleich wir über die Geſtalt der Zelte und des Hauſes auf der Iliuperſis nichts Genaues wiſſen können. Dagegen müſſen wir uns, der hohen Kunſt Polygnots entſprechend, dieſe landſchaftlichen Gegenſtände doch recht fein ausgeführt denken, viel feiner, als wir uns nach den zitirten Vaſenbildern es vorſtellen könnten. Wenn PLINIUS von den durchſichtigen Gewändern redet, mit denen Polygnot ſeine Frauengeſtalten bekleidet habe, ſo entſpricht dem in landſchaftlicher Beziehung was PAUSANIAS von dem Meeresſtrande, an dem die Kieſel durchſchienen, berichtet, und auch die ſchattenartigen Fiſche im Acheronfluſſe müſſen in ähnlicher Weiſe eine ähnliche Wirkung hervorgebracht haben. Bei aller Vereinzelung der feinausgeführten landſchaftlichen Gegenſtände werden aber auch ſie nicht aus dem Rahmen der Geſammtkompoſition herausgefallen ſein, wird auch in ihnen das Geſetz der Reſponſion, welches die Gemälde beherrſchte, zum Ausdruck gekommen ſein, wie es ein Blick z. B. auf die GEBHARDT'ſche Rekonſtruktion beſtätigt, wo auf dem erſten Bilde dem Hauſe des Antenor zur Linken die Zelte der Griechen zur Rechten entſprechen und auf dem zweiten Bilde Tantalos und Siſyphos mit ihrer landſchaftlichen Umgebung das Gegengewicht gegen die abgeſchloſſenere Szenerie des ſchilfbewachſenen Acheron mit dem Charonsnachen bilden. Bei alledem müſſen beſonders auf eben dieſem zweiten Bilde dieſe verſchiedenen landſchaftlichen Gruppen mit den unter verſchiedenen Figuren befindlichen Felſen und dem Weidenbaume des Orpheus zur Andeutung des Haines der Perſephone ſich trotz ihrer zerſtreuten und iſolirten Darſtellung auf dem weiſsen Wandgrunde doch in idealem Sinne zu einer gewiſſen Einheit zuſammengefunden haben, die das Lokal der Unterwelt mit dem ſchilfbewachſenen Acheron, dem wilden Felſenterrain und dem Hain der Perſephone wenigſtens in der Phantaſie des Beſchauers recht hübſch und charakteriſtiſch verdeutlichen konnte, aller Wahrſcheinlichkeit nach auch in dieſer Beziehung weit über die erhaltenen alten Vaſenbilder und etruriſchen Wandgemälde hinausgehend. Nur dürfen wir hier nicht im Entfernteſten an eine ſzeniſche Einheit in realerem Sinne denken, wie ſie z. B. das antike Unterweltsbild der im Vatikan aufbewahrten esquiliniſchen Odyſſeelandſchaften als ſehr bezeichnenden Gegenſatz aus nachalexandriniſcher Erfindung aufzuweiſen hat. Daſs E. BRAUN noch vor 25 Jahren (Bull.-Inst. 1850 p. 19) dieſe etwa gegen Ende der römiſchen Republik gemalte, aber an ein Vorbild aus der Diadochenzeit anknüpfende Unterweltslandſchaft zum Beweiſe für eine ähnliche Ausbreitung der Landſchaft auf dem polygnotiſchen Bilde verwerthen wollte, kann uns von unſerem heutigen Standpunkte aus nur die tröſtende Ueberzeugung einflöſsen, daſs unſere Wiſſenſchaft in dieſer Zeit doch nicht ſtille geſtanden hat.

Dieſe Hauptgemälde Polygnots, von denen wir immer noch eine beſſere Kenntniſs haben, als von den übrigen Gemälden ihrer Zeit, müſſen uns natürlich auch in Bezug auf die Frage nach den landſchaftlichen Hintergründen als Richtſchnur für unſere Vorſtellung von den übrigen Gemälden nicht nur Polygnot's, ſondern auch ſeiner Zeitgenoſſen Mikon, Panainos, Dionyſios von

Kolophon u. ſ. w. dienen. Aehnliche landſchaftliche Andeutungen, die Stadt durch ein Haus und ein Stück der Mauer, das Feldlager durch Zelte, die Flotte durch ein Schiff, den Wald oder Hain durch einen Baum bezeichnend, können auf ſehr vielen der Bilder dieſer Meiſter, von denen wir Kunde haben, vorgekommen ſein; ja die Berichterſtatter gedenken ihrer wenigſtens indirekt in einigen Fällen: ſo wenn bei der Schilderung des Gemäldes der Marathoniſchen Schlacht in der Poikile von dem Sumpfe die Rede iſt, in den die Barbaren ſich gegenſeitig ſtieſsen (PAUS. I. cp. 15, § 3), und bei dem dritten Bilde des Theſeustempel von dem Meere, aus dem Theſeus emportauchte (PAUS. I, cp. 17, § 3), wie denn das Meer in irgend einer Weiſe auch von Panainos an den Schranken des olympiſchen Zeusthrones in der Darſtellung der aus den Wellen geborenen Aphrodite bezeichnet geweſen ſein wird, und noch früher auf dem Gemälde des Ueberganges des Dareios über die Brücke des Bosporos im Heraion von Samos [12]. Auf allen dieſen und vielen anderen Bildern der älteren, mit der höchſten Blüthezeit griechiſcher Plaſtik gleichaltrigen Maler dürfen wir uns, nach Maſsgabe unſerer Erörterung zu den Delphiſchen Gemälden, die landſchaftlichen Andeutungen nur iſolirt und unverbunden vorſtellen, ſo daſs von einem die ganze Darſtellung zu einer Einheit verbindenden Hintergrunde noch keine Rede ſein kann.

In der That, ein ſolcher Hintergrund konnte dem feinen Kunſtgefühl der Griechen erſt erträglich werden, nachdem ſie die Möglichkeit gewonnen hatten, ihn mit einigermaſsen richtigem perſpektiviſchen Gefühle darzuſtellen. Dieſes Gefühl konnte ſich erſt ausbilden, als das Bedürfniſs nach Illuſion ſich in maleriſchen Darſtellungen geltend machte. Das Bedürfniſs nach Illuſion hat ſich aber offenbar in der griechiſchen Malerei erſt geltend gemacht, nachdem die Bühnenaufführungen mit ihren ſeit Aiſchylos immer mehr ſich ausbreitenden Dekorationen in dieſer Beziehung vorangegangen und den Griechen gleichſam die Augen geöffnet hatten [13]. Die Bühnenkunſt geht ihrem Weſen nach auf Täuſchung aus, und die Griechen waren gewiſs die letzten, welche dieſes verkannten. Der Gang des Stückes erheiſchte in faſt allen griechiſchen Dramen eine ſzeniſche Ausſtattung, deren Fehlen eine kraſſe Disharmonie des künſtleriſchen Geſammteindruckes zur Folge gehabt haben müſste. Schon von den Stücken des Aiſchylos brauche ich hier nur an den Prometheus zu erinnern. Es iſt uns denn auch ausdrücklich durch Vitruv überliefert, daſs ſchon zu Aiſchylos' Zeit in Athen ein Künſtler, Agatharchos von Samos, auftauchte, welcher die Dekorationsmalerei zunächſt gerade für des Aiſchylos' Stücke, zu ſeiner Hauptbeſchäftigung machte. Im nächſten Kapitel ſoll, wie geſagt, auf ſeine Kunſt und deren weitere Entwicklung näher eingegangen werden. Für jetzt genügt es, an die weitere, ausdrückliche Ueberlieferung (VITR. VII praef. § 11) zu erinnern, daſs Agatharch, wie es die Natur der Sache mit ſich brachte, auch theoretiſch ſich mit den Mitteln, illuſoriſche Bühneneffekte in der Zeichnung darzuſtellen, beſchäftigt und hierüber eine Schrift hinterlaſſen hatte, welche Demokrit und Anaxagoras als Grundlage für weitere Studien und Arbeiten über die maleriſche Linearperſpektive benutzten. Somit war zunächſt eine Dekorationsmalerei geſchaffen, welche mit der Wirklichkeit wetteifern konnte, der natürliche Hintergrund zu den Figuren

[12]) Herodot IV, 88.

[13]) Dieſelbe Anſicht hat BRUNN ſehr entſchieden ausgeſprochen. Geſch. der griech. Künſtler II, S. 70.

bildern, welche, stets wechselnd, durch die dramatischen Aufführungen auf der Bühne geschaffen wurden. Was war natürlicher, als dass der Anblick dieser Bilder die Tafelmaler zur Nachahmung anreizte, zumal die neugewonnene Kenntniss einiger perspektivischer Gesetze, so wenig vollkommen wir uns ihre Anwendung auch vorstellen müssen [14]), doch ein Hauptbedenken, welches der Ausbildung landschaftlicher Hintergründe entgegenstand, beseitigte. Dass die griechischen Maler damit sofort in den Besitz der vollen perspektivischen Wissenschaft gelangt seien, soll durchaus nicht behauptet werden, es ist fraglich, ob sie denselben jemals erlangt haben; aber sie haben jetzt doch sicher soviel gelernt, dass sie überhaupt ein Auge für die Beziehung eines szenischen Hintergrundes zu einer Figurendarstellung bekamen und, wenn auch nur tastend und fühlend, die technische Möglichkeit gewannen, solche Hintergründe, wenn auch nicht völlig perspektivisch richtig in allem Detail, so doch im Grossen und Ganzen so darzustellen, dass der Beschauer etwaige Fehler übersah und auch seinerseits anfing, an diesem Bindemittel figürlicher Darstellungen Geschmack zu finden. Hand in Hand mit dieser Neuerung aber ging die Entwicklung der Tafelmalerei an Stelle der bisherigen grossen Wandmalerei [15]). Die Tafelbilder begünstigten entschieden, da sie von Nahem und von Weitem gesehen und beurtheilt und von verschiedenen Seiten betrachtet, auch in verschiedene Beleuchtungen transportirt werden konnten, eine realistischere Entwicklung der Malerei, und im Sinne einer solchen realistischeren Entwicklung liegt wieder ebenso natürlich die Ausbildung des Hintergrundes.

Das Resultat, welches wir auf diese Weise in Bezug auf die Beeinflussung der Kunstmalerei durch die Skenographie, die Dekorationsmalerei der Bühnen, gewonnen haben, kann aber doch bis jetzt nur ein muthmassliches sein. Es fragt sich, in wie weit unsere Quellen diese Beeinflussung und die durch sie bedingte Neuentwicklung der Tafelmalerei bestätigen. Eine bekannte Stelle des Plinius lautet: »... Apollodorus Atheniensis LXXXXIII Olympiade. hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit. ejus est sacerdos adorans et Aiax fulmine incensus, quae Pergami spectantur hodie, neque ante eum tabula ullius ostenditur quae teneat oculos« (Plin. Nat. Hist. XXXV, 60). Wir erfahren also, dass in der Zeit, um die es sich für uns handelt, d. h. etwa zur Zeit des peloponnesischen Krieges, ein gewisser Apollodorus lebte, dass dieser Apollodorus, nach der jetzt allgemein adoptirten Auslegung, der erste grosse Tafelmaler der Griechen gewesen und in berühmten Gemälden verschiedene Neuerungen eingeführt hatte [16]). Die Summe dieser Neuerungen fasst Plinius durch den Ausdruck »species exprimere« zusammen. Brunn (a. a. O. S. 72) hat nachgewiesen, dass species, wie es stets dasjenige an einem Gegenstand bezeichnet, was äusserlich auf die Sinne wirkt, auch hier sehr wohl bezeichnen kann, was die Illusion hervorbringt. Andere Schriftsteller bestätigen die Auffassung Apollodors als eines Malers, der auf einen Wetteifer mit der Wirklichkeit ausging. Plutarch (de glor. Ath. p. 346 l. 1) schreibt dem Apollodor φθορὰν καὶ

---

[14]) Auch hierauf soll im nächsten Kapitel näher eingegangen werden.

[15]) Das Nähere bei Brunn, Gesch. d. griech. Künstler. II. S. 58—68. Brunn's Auseinandersetzung ist jetzt wohl allgemein als richtig anerkannt.

[16]) Ueber Apollodoros: Brunn, Gesch. d. gr. Künstler. II. S. 71—75. K. O. Müller, Hdbch., 3. Aufl., S. 140; und neuerdings wieder Brunn in Meyer's Künstler-Lexikon, Bd. II. S. 1—7.

ἀπόχρωσιν σκιᾶς zu, d. h. nach Brunn »das Vermischen und Vertreiben der Farben in einander und die Abstufung der Farben nach Licht und Schatten«. Er wurde geradezu σκιαγράφος genannt, der Schattenmaler. Nun ist von vornherein klar, dass Schatten- »und Licht«-Wirkungen nur da angewandt werden können, wo ein bestimmter Lichtfall im Gemälde angedeutet ist. Ein bestimmter Lichtfall hat aber eigentlich erst da Sinn, wo die ganze Darstellung nicht mehr, wie bei Polygnot, aus einzelnen, nur in Lokalfarben vom einfarbigen Hintergrunde sich abhebenden Figuren und Gruppen bestand, sondern durch einen gemeinsamen, den Ort der Handlung bezeichnenden Hintergrund verbunden und lokalisirt worden ist. Hier ist die Anknüpfung an die Bühnenmalerei gegeben, und zum Ueberfluss haben wir Stellen der Lexikographen Photius und Hesychius, welche den Zusammenhang und den oft identischen Gebrauch der Worte σκιαγραφία und σκηνογραφία ausdrücklich bezeugen, ja in dieser Beziehung selbst sich auf Apollodoros berufen[17]). Es darf nach diesem als erwiesen angesehen werden, dass die Bühnenmalerei den Apollodoros beeinflusst hat, und wenn man aus dieser Thatsache für die Geschichte der Malerei weitergefolgert hat, dass das Streben nach Illusion durch diesen Einfluss auch auf die Darstellungen der Menschengestalt übergegangen, so dürfen wir für unsere Zwecke uns vor Allem an die noch einfachere Konsequenz halten, dass durch ihn die Ausbildung des Hintergrundes in der Tafelmalerei gefordert worden sein muss. Leider besitzen wir keine Werke des Apollodoros, welche dieses Resultat durch den Anblick bestätigen könnten; Plinius berichtet überhaupt nur von zweien seiner Werke: einem betenden Priester und einem vom Blitze getroffenen Aias. Wenn nun das erste dieser Bilder sehr wohl im Freien spielen und mit einer Art landschaftlichem Hintergrunde versehen sein konnte, wie denn spätere, pompejanische Bilder derartige Darstellungen sehr oft in's Freie verlegten, so weist der »vom Blitz getroffene Aias« geradezu auf eine unter freiem Himmel vor sich gehende Handlung und gewisse szenische Wirkungen hin. Dass wir beim »Schattenmaler«, der den Lichtmaler voraussetzt, zuerst der Darstellung einer Blitzeswirkung begegnen, kann nicht zufällig sein und scheint doch darauf hinzuweisen, dass die Flammenerscheinung selbst mitdargestellt worden. Ich nehme daher keinen Anstand, verschiedenen Vorgängern folgend[18]), zu diesem Gemälde an die philostratische Beschreibung eines Bildes, welches Aias im vom Blitz getroffenen Schiff darstellte[19]), zu erinnern. In dieser Beschreibung wird Nachdruck auf die szenische Wirkung gelegt. Nachdem der Vorgang erklärt worden, heisst es: »Dies der Gedanke des Gemäldes, das Sichtbare darin aber ist das von den Wogen weisse Meer und die vom ewigen Bespülen ausgehöhlten Felsen. Mitten aus dem Schiffe springt Feuer auf, in das der Wind bläst, so dass das Schiff, als ob die Flammen ihm als Segel dienten, dahintreibt.« Ich wollte an diese Beschreibung erinnern, sagte ich. Aber ich will Nichts weiter aus ihr folgern, als dass die alte Kunst doch zu irgend einer Zeit den vom Blitz getroffenen Aias in der geschilderten Weise mit szenischem Beiwerk dargestellt hat. Nichts berechtigt uns, anzunehmen, das Bild, welches Philostratos über ein halbes Jahrtausend nach

[17]) Photius, ed. Naber (Leidae 1864/65) II, p. 102. Hesychius ed. Lugd. Bat. (1668) p. 846.

[18]) Welcker in seiner und Jacobs Ausgabe der Philostrate (Lpzg. 1825) pag. 470. Brunn a. a. O. S. 73.

[19]) Phil. sen. Im. III 13.

Apollodoros in Neapel gesehen, sei noch eine genaue Kopie von dessen Gemälde gewesen. Wenigstens würde ich es für viel zu gewagt halten, das letztere im Detail aus jener Beschreibung mir vergegenwärtigen zu wollen. Aber eine gewisse, von der ersten Darstellung eines Gegenstandes in der Malerei auf alle späteren sich forterbende Tradition der Hauptzüge der Gesammtanlage dürfen wir wohl annehmen, und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die augenscheinliche Bedeutsamkeit des landschaftlichen Hintergrundes auf dem von Philostratos gesehenen Bilde in irgend einer Weise schon in der ersten von Apollodoros gemalten Darstellung desselben Gegenstandes vorgebildet war.

Dass aber die von Apollodoros begründete malerische Richtung auf seine Nachfolger überging und dadurch bald Gemeingut der griechischen Malerei wurde, wird ebenfalls durch unsere Schriftquellen bestätigt. Plinius [20]) bezeugt, dass Zeuxis, Apollodoros' nächster Nachfolger, in die von diesem geöffneten Pforten der Kunst eintrat (ab hoc artis fores apertas intravit). Dass aber mit Zeuxis die ganze freiere Entwicklung der griechischen Malerei zur Vollendung gelangt war, ist bekannt. Oft jedoch kommt es vor, dass ein Neuerer, besonders wenn auch er von Aussen her angeregt worden ist, selbst weiter geht, als seine Nachfolger. Gesetzt also, Apollodoros hätte in der That die Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes in szenischem Sinne so weit getrieben, dass man ihn auch aus diesem Grunde als σκιαγράφος hinstellte, so würde eine Beschränkung dieser Neuerung durch seine Nachfolger, wie sie schon durch die Hervorhebung nur des Apollodoros als σκιαγράφος wahrscheinlich erscheint, auch durchaus im Geiste der im innersten Grunde nach wie vor plastisch angelegten griechischen Kunst gewesen sein. In diesem Sinne sagt auch Brunn [21]): »Denn sobald erst die in der Skenographie aufgestellten Prinzipien ihre Anwendung auf die Figurenmalerei im Allgemeinen gefunden hatten, musste sich das Hauptaugenmerk wieder auf die Figuren selbst zurücklenken«. Nur daran müssen wir festhalten, dass fortan ein landschaftlicher Hintergrund zu mythologischen und historischen Bildern möglich war, dass die Isolirung von einzelnen Figuren und Gruppen zusammenhängender Darstellungen auf einfarbigem Hintergrunde, wie wir sie noch auf den Gemälden der polygnotischen Zeit gefunden, in der griechischen Tafelmalerei, die nunmehr überhaupt die hauptsächliche malerische Kunstgattung geworden war, aufgegeben oder doch auf Ausnahmefälle beschränkt blieb, dass vielmehr in der Regel ein gemeinsamer Hintergrund die Handlung verband und lokalisirte. Dass dieser Hintergrund nicht immer ein landschaftlicher war, versteht sich von selbst. Bei vielen Darstellungen liegt es in der Natur der Sache, bei anderen aber ist es ebenso selbstverständlich, dass er ein Stück Landschaft darstellen musste, doch brauchte ein solcher landschaftlicher Hintergrund keineswegs immer sehr ausgeführt zu sein; er mag in der Regel sogar recht bescheiden gewesen sein. Ja, es ist wahrscheinlich, dass die Reminiszenzen an den weissen Grund der früheren Darstellungen, deren Art und Weise jetzt in den monochromen Vasenbildern fortlebte, auch in den Tafelgemälden den einfarbigen Grund in manchen Fällen noch zur Anwendung kommen liessen; nur dass die Figuren sich dann

---

[20]) Nat. Hist. XXXV, 61.

[21]) Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 74.

doch nicht mehr in völliger Isolirtheit, geschweige denn wie schwebend [22]), von ihm abhuben, sondern mindestens durch zusammenhängende Bodenandeutungen, oft aber auch noch durch andere Lokalbezeichnungen, unter sich zusammengefasst wurden. Einzelne Figuren, kleinere Gruppen und porträtartige Gestalten bedurften eines solchen Hintergrundes dagegen nach wie vor nicht, und es sind auch Fälle denkbar, in denen die figurenreiche Handlung den Raum der Tafel so gut ausfüllt, dass gar kein Platz für landschaftliche Zuthaten oder einen ausgebildeten Hintergrund übrig bleibt.

Was wir in dieser Beziehung im Einzelnen unseren Quellen über die Kunstwerke der Zeit von Zeuxis bis zum Tode Alexanders des Grossen entnehmen können, muss hier kurz zusammengestellt werden, und zwar wollen wir mit einer Betrachtung der Schriftquellen beginnen.

Plinius, dem wir die meisten Nachrichten über alte Gemälde aus dieser Zeit verdanken, zählt in der Regel nur die dargestellten Personen her. Es fällt ihm nicht ein, Andeutungen über die Komposition hinzuzufügen, und noch weniger erwähnt er jemals des Hintergrundes oder des Beiwerks der Gemälde, die er nennt. Von dieser Seite also dürfen wir auf keine nähere Kunde der landschaftlichen Zuthaten rechnen. Denn wenn wir bei manchen Bildern nach des Plinius Angabe auch dem Gegenstande nach vermuthen konnten, dass der Hintergrund einen landschaftlichen Charakter getragen habe, wie z. B. beim »Marsyas religatus« des Zeuxis (35, 66), beim »Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes« des Parrhasios (35, 71), beim »Cyclops dormiens« des Timanthes (35, 74), dem »Ulixes in rate« des Pamphilos (35, 76), der »Scylla« des Nikomachos (35, 108), den »venatores cum captura« und der Eroberungsszene einer Stadt des Aristeides (35, 98 und 99), der »Diana sacrificantium virginum choro mixta« des Apelles und bei vielen anderen, so bringen uns solche Vermuthungen doch um gar Nichts weiter. Höchstens, wenn er von dem feueranblasenden Knaben des übrigens schon sehr späten Antiphilos (35, 138) berichtet, dass der Glanz sich über das auch sonst schöne Haus und das Gesicht des Knaben selbst verbreitet habe, so finden wir darin einen Anklang an eine Wirkung, wie wir sie suchen.

Wichtiger sind uns dagegen einige ausführlichere Beschreibungen anderer Schriftsteller, z. B. die des Lukianos, wie seine Beschreibung von Zeuxis' Kentaurenfamilie, der wir wenigstens entnehmen können, dass die Handlung auf weichem grünem Rasen vor sich ging und dass im Hintergrunde Anhöhen gemalt waren, da ein männlicher Kentaur hinter einer solchen Anhöhe hervorblickte [23]), — und seine Schilderung von Action's Alexander und Rhoxane, welche zwar nichts Landschaftliches enthält, aber doch einen geschlossenen Hintergrund, nämlich den eines ausserordentlich schönen Gemaches mit einem Ruhebette [24]).

Endlich sei hier der philostratischen Gemäldebeschreibungen gedacht, welche von BRUNN bekanntlich in reichem Masse zur Veranschaulichung von Gemälden dieser Epoche herangezogen worden sind. Ich darf voraussetzen, dass meine Leser die zwischen K. FRIEDERICHS, H. BRUNN und

---

[22]) Die ornamentalen schwebenden Figuren der kampanischen und römischen Dekorationsmalerei gehören natürlich nicht hieher.

[23]) Luk. Zeuxis et Antiochus, cp. 4.

[24]) Luk. Herod. et Action, cp. 5.

F. Matz über die Berechtigung ſolcher Verwendung gewechſelten Streitſchriften[25]) kennen. An dieſer Stelle ſoll zu der auch von mir weiter oben ſchon öfter berührten Frage für den Zweck dieſer Schrift endgültig Stellung genommen werden. Die Frage iſt freilich bereits ſo allſeitig und ſo in's Einzelne eingehend erörtert worden, daſs es mir Niemand Dank wiſſen würde, wenn ich den Staub ihres Details hier noch einmal aufwirbeln wollte. Gleichwohl wird Niemand, der ſich mit der alten Malerei beſchäftigt, umhin können, ſeinen Standpunkt in dieſer Frage wenigſtens kurz anzugeben. Der meinige iſt dieſer: Ich hege die Ueberzeugung, daſs die von den Philoſtraten beſchriebenen Gemälde wirklich zu ihrer Zeit exiſtirt haben; aber ich bin der Anſicht, daſs es höchſt bedenklich iſt, dieſe Gemäldebeſchreibungen im Einzelnen zur Rekonſtruktion der nur dem Namen und dem Gegenſtande nach bekannten Meiſterwerke der griechiſchen Malerei der Blüthezeit zu verwenden. In der Hauptſache, in der Exiſtenzfrage, ſtehe ich alſo ganz auf Brunn's Seite. Seiner gründlichen Vertheidigung der philoſtratiſchen Gemäldebeſchreibungen in dieſer Beziehung wüſste ich auch Nichts hinzuzufügen. Nur das muſs ich bemerken, daſs auch Matz' neueſte ſcharfſinnige Entgegnung, auf die Brunn noch nicht erwidert hat, meine Ueberzeugung nicht zu erſchüttern vermocht hat. Von der Unmöglichkeit der Realität keines einzigen der beſchriebenen Bilder bin ich überzeugt worden. Ich bin vielmehr nach wie vor der Meinung, daſs ſich bei einiger Vorſicht der Kern einer jeden jener Darſtellungen aus der rhetoriſchen Umhüllung wird herausſchälen laſſen. Auf zwei Dinge wird man dabei ſein Hauptaugenmerk zu richten haben: auf den Charakter der antiken Kunſt im Allgemeinen, wie wir ihn freilich nur durch Induktion aus Einzelheiten kennen gelernt haben, jetzt aber zu Rückſchlüſſen auch auf anderweitig nicht beglaubigte Dinge verwenden können, — und auf den Charakter der philoſtratiſchen Beſchreibungen als rhetoriſcher Arbeiten, insbeſondere als urſprünglich für einen Knaben berechneter Belehrungen, die, mit rhetoriſchem Prunke wiedergegeben, auch Erwachſene intereſſiren ſollten. Behält man beide Punkte im Auge, ſo wird man die Grenze zwiſchen dem Bilde und der Rhetorik in jedem einzelnen Falle bei aufmerkſamem Leſen wohl erkennen können. Am wenigſten konnte mich die in Friederich's »Nachträglichem« betonte Uebereinſtimmung der philoſtratiſchen Beſchreibungen mit den Worten bekannter Dichter, die denſelben Mythus behandelt haben, irre machen. Wer ſeine Dichter kennt, dem werden deſſen Worte beim Anblick eines denſelben Gegenſtand darſtellenden Gemäldes unwillkürlich einfallen, und er wird ſich ihrer doppelt gern bedienen, wenn es gilt, ſeine Weisheit im Sinne unſerer Feuilletoniſten auszukramen[26]).

Für eine ganz andere Frage aber halte ich es, ob dieſe Gemälde, welche 200 Jahre nach unſerer Zeitrechnung exiſtirt haben, geeignet ſind, uns in einer erſprieſslichen Weiſe die Werke der Maler, die 600 Jahre früher gelebt haben, auch wenn ſie denſelben Gegenſtand darſtellen, zu vergegenwärtigen.

[25]) K. Friederichs, Die Philoſtratiſchen Bilder, Erlangen 1860. Nachträgliches dazu in Fleckeisen's Jahrb. 1863 S. 179 ff. Brunn's Entgegnung im Suppl. Bd. derſ. Zeitſchr. 1861 und in derſ. Zeitſchr. 1871 Heft 1 u. 2. Matz, De Philoſtratorum in deſcribendis imag. fide, Bonnae 1867 und im Philologus XXXI, Bd. 4 S. 585 ff.

[26]) In Betreff der doppelten Szenen auf demſelben Bilde, die auch Matz (Philolog. XXXI Bd. 4 S. 609) noch [illegible] einfaſſen, möchte ich außer an die pompejaniſchen Bilder noch an die esquiliniſchen Odyſſeelandſchaften, beſonders an das Kirkebild erinnern, welches in der allerunzweideutigſten Weiſe zwei aufeinanderfolgende Scenen derſelben Handlung in einem Gemälde wiedergibt. Meine Publikation desſelben Tfl. V.

In dieser Beziehung theile ich die von MATZ (a. a. O. S. 597) ausgesprochenen Bedenken. Auch ich glaube, dass die Rhetoren, welche Kunstkenner waren, und mit ihrer Gelehrsamkeit zu prunken liebten, es uns ganz gewiss nicht verschwiegen haben würden, wenn die von ihnen beschriebenen Bilder noch irgendwie getreue Nachahmungen der Meisterwerke berühmter Maler gewesen wären. Der von HELBIG in seinen »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« (S. 65—68) erbrachte Beweis, dass von den Gemälden Pompeji's und Herculaneums nur ganz wenige und auch diese nur in sehr allgemeiner Weise auf voralexandrinische Originale zurückgehen, muss uns doppelt bedenklich machen, die viel später in derselben Gegend befindlichen Gemälde mit einer älteren Zeit in direkte Berührung zu bringen.

Bei den erhaltenen kampanischen Wandgemälden ist es überdies möglich, dem Stile nach einige auszusondern, und auf ältere Originale zurückzuführen, aber wer könnte nach den philostratischen Beschreibungen vom Stil der beschriebenen Gemälde reden? So sehr ich daher die Bedeutung der philostratischen »Gemälde« für die alte Kunstgeschichte im Allgemeinen anerkenne, so sehr ich dabei bleibe, dass sie unsere Kenntniss dessen, was die Alten überhaupt gemalt haben (wobei jedoch im Zweifel stets eher an eine recht späte, wahrscheinlich immer an die nachalexandrinische Zeit zu denken ist) erweitert haben, — so wenig möchte ich es wagen, im Einzelnen jetzt, 1650 Jahre später, mehr von ihnen wissen zu wollen, als die gelehrten Beschreiber für gut befunden, uns mitzutheilen. Ich möchte es nicht wagen, irgend eines dieser Bilder mit einem nur dem Namen nach bekannten Gemälde der grossen Meister der voralexanderischen Epoche in direkte Verbindung zu bringen, und am wenigsten würde ich es für zulässig halten, um auf unser Thema zurückzukommen, in den Fällen, in welchen einige unserer ersten Archäologen dies doch gethan haben[27]), nur den landschaftlichen Hintergrund auf den Werken des Zeuxis, Aristeides und selbst des Antiphilos so vorzustellen, wie er in den entsprechenden Gemälden der Philostrate beschrieben ist. Je häufiger der figürliche Gegenstand überhaupt in der alten Kunst dargestellt worden, desto bedenklicher würde ich in dieser Beziehung sein. Am wenigsten Bedenken könnte einem solchen Vergleiche daher bei einem so seltenen Bilde, wie dem Aiax fulmine incensus des Apollodoros und des älteren Philostratos entgegenstehen, wenngleich ich auch hier nichts weiter folgern zu dürfen glaubte, als dass das aus anderen Gründen wahrscheinlich gemachte Vorhandensein irgend einer landschaftlichen Szenerie auf dem Bilde des Apollodoros durch die philostratische Beschreibung insofern eine Stütze erhielt, als sich zeigte, eine ausgeführte Szenerie zu dem genannten Gegenstande sei überhaupt in der alten Kunst vorgekommen. Bei so häufigen Darstellungen aber, wie dem Pan, dem Marsyas (Zeuxis), dem Jägerstückchen (Aristeides) und anderen, die sehr verschieden gestaltet gewesen sein können, würde auch ein solcher Vergleich keinen Zweck haben. Bei der Hesione des Antiphilos könnten wir schon zweifeln, ob wir nicht ebenso gut (und noch eher) den landschaftlichen Hintergrund eines der pompejanischen Wandgemälde, die diesen Gegenstand darstellten[28]), zum Vergleiche heranziehen dürften, als gerade den des jüngeren Philostratos. Kurz, die philostratischen Gemäldebeschreibungen mit ihrer häufigen Ausmalung land-

[27]) H. B. BRUNN, Gesch. d. gr. Künstler, II. S. 78, 83—84, 178, 249.
[28]) HELBIG, Verzeichniss der Wandgemälde etc., No. 1129—1132.

fchaftlicher Hintergründe können wir für die in Rede ftehende Zeit nicht verwenden. Wir müffen uns ihre Benutzung für unfere Zwecke auf den nächften Abfchnitt, welcher die nachalexandrinifche Zeit behandelt, auffparen.

Der Stelle in Platon's Kritias, welche von landfchaftlichen Gegenftänden in malerifcher Nachahmung redet, ift bereits oben gedacht worden, als wir noch nicht nach landfchaftlichen Hintergründen, fondern noch nach ganzen Landfchaften in den alten Schriftftellern fuchten. Dafs fie aber nicht auf folche ganze Landfchaften, fondern nur auf Hintergründe bezogen werden darf, ift dort fchon ausgeführt worden. Als ein Beweis für die Exiftenz folcher landfchaftlicher Hintergründe aber dürfen wir fie ficher anführen, wir müffen hier hervorheben, dafs fie gerade wegen der geringen Anfprüche, die fie an die landfchaftlichen Darftellungen macht, auch unferer fpäter zu erörternden Anficht das Wort redet, dafs wir uns in den meiften Fällen die landfchaftlichen Hintergründe diefer Zeit doch nur fkizzenhaft und flüchtig vorzuftellen haben.

Faffen wir alfo das Refultat der Unterfuchung unferer Schriftquellen über die Geftaltung der landfchaftlichen Hintergründe in der Zeit von Apollodoros bis zum Tode Alexanders zufammen, fo müffen wir geftehen, nur wenige Anknüpfungspunkte gefunden zu haben. Im Allgemeinen aber konnten wir wahrfcheinlich machen, dafs Apollodoros, durch die Bühnenmalerei beeinflufst, eine landfchaftliche Ausbreitung der Hintergründe eingeführt hatte und dafs feine Nachfolger, wenn fie auch den Figuren die gröfste Sorgfalt zuwendeten, doch das Prinzip des gemeinfamen gefchloffenen Hintergrundes, der alfo gelegentlich auch einen landfchaftlichen Anftrich haben konnte, beibehalten und in ihren Hiftorien- und Genrebildern fehr oft, wenn nicht in der Regel, angewendet haben.

Beftätigt wird diefe Auffaffung noch durch die zerftreuten Nachrichten über fortgefetzte theoretifche Studien, die fich theils in den Gemälden der Künftler ausfprechen, theils aber auch von ihnen fchriftlich verwerthet wurden. Hieher gehört es, wenn Pamphilos, eines der Häupter der fikyonifchen Malerfchule, nach Plinius (35, 76) die Möglichkeit einer Vollendung in der Kunft ohne das Studium der Arithmetik und Geometrie leugnete, wenn Melanthios, deffen Schüler, von Quintilian das Lob der ratio (Inst. XII, 10), von Plinius das der beften dispositio (N. H. 35, 80) erhält, und wenn Apelles am Asklepiodor die symmetria (Plin. N. H. 35, 107), d. h. nach Brunn (a. a. O. S. 221) hier geradezu »eine Art von perfpektivifcher Behandlung« bewunderte. Dafs alle diefe Studien der Ausbildung des Hintergrundes zu Gute kommen mufsten, verfteht fich. Wenn wir ferner vom Paufias geradezu erfahren, dafs er eine vollftändige Verkürzung bei einem von vorn gemalten Stiere in einem grofsen Stieropfergemälde angewandt (Plin. N. H. 35, 126 und 127) und auch das Kolorit zu folchen Zwecken benutzt habe, wenn es vom Nikias heifst: »lumen et umbras custodiit atque ut e m i n e r e n t e tabulis picturae maxume curavit«, (35, 131) und wenn von Apelles' Alexander dem Großen mit dem Blitz in der Hand berichtet wird: »digiti e m i n e r e videntur et fulmen extra tabulam esse« (Plin. 35, 92) — fo weift auch Alles diefes unzweideutig darauf hin, dafs die griechifche Tafelmalerei gegen das Ende der Epoche (und die zuletzt angeführten Maler ragen ja bereits in die folgende Epoche hinein) in der Kunft, die gegebene Fläche als einen beftimmt abgefchloffenen und vertieften Raum darzuftellen, ftete Fortfchritte machte. Alles diefes k o n n t e ficher auch der natürlicheren Geftaltung des landfchaftlichen Hintergrundes fehr zum Nutzen gereichen.

Bei dem Schweigen unserer meisten Quellen aber, und nach dem Tone, in dem in Platons Kritias von der Malerei landschaftlicher Gegenstände geredet wird, werden wir gut thun, abgesehen vielleicht von Apollodoros, dem Gründer dieser Richtung, und von den schon halb der späteren Zeit angehörenden Künstlern, wie Antiphilos, bei dessen Hesione durch das Uebereinstimmen der pompejanischen Bilder mit der Beschreibung des Philostratos in der Thatsache der Existenz eines landschaftlichen Hintergrundes eine bedeutendere Szenerie wahrscheinlich ist, und wie Nikias, dessen Andromeda ebenfalls in pompejanischen Wandbildern mit landschaftlichem Hintergrunde erhalten zu sein scheint, uns die landschaftliche Entwicklung der Hintergründe doch sehr einfach und ohne Augenfälligkeit vorzustellen.

Dafs zur ferneren Bestätigung alles Dieses erhaltene Gemälde nur in sehr geringem Umfange heranzuziehen sind, ist am Eingang dieses Kapitels bemerkt worden. In dem geringen Umfange aber, in dem ihre Heranziehung möglich ist, müssen wir natürlich Gebrauch von ihnen machen. Hier, wo wir nicht rhetorische Beschreibungen, sondern wirkliche Gemälde, deren Stil wir beurteilen können, vor Augen haben, stehen einem solchen kritischen Vergleiche natürlich keine Bedenken entgegen. HELBIG stellt im fünften Kapitel (S. 65 ff.) seiner Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei die Gemälde zusammen, welche allein nach ihm auf Originale der Zeit vor Alexander dem Grofsen hinweisen. In erster Linie wird das bekannte Bild des Opfers der Iphigeneia aus der Casa del poeta hiehergerechnet (HELBIG, Wdgm., No. 1304.) Der landschaftliche Hintergrund dieses Bildes ist, obgleich es im Freien spielt, äufserst gering. Es ist Nichts vorhanden, als unten der gelbe Sandstrand, oben der blaue Himmel mit schwachen weifslichen Wolkenandeutungen, aus welchem links die weibliche Gestalt mit dem Hirsch, rechts die Göttin hervorragt, und die Säule mit der bronzefarbigen Statue. Von einem einfarbigen Wandgrunde ist also nicht die Rede. Strand und blauer Himmel mit Wolken bezeichnen die freie Natur, in der der Vorgang sich abspielt, in natürlicher Weise und die Säule lokalisirt die Darstellung zur Genüge. Aber es ist doch eben nur das Allernothwendigste in dieser Beziehung geschehen. Ferner führt HELBIG das Aktaionsbild No. 249 seines Verzeichnisses, abgebildet in seinem Atlas Taf. VII, in dieser Beziehung an. Das »Archaisiren« der Figuren ist freilich nur ein sehr »leichtes«[23]), in der Landschaft dagegen, welche ganz einfach durch Felsen und Baumschlag angedeutet ist, tritt es vor allen Dingen dann hervor, wenn man mit unserem Bilde eine Reihe anderer Darstellungen desselben Mythus vergleicht, welche, wie die in HELBIG's Atlas Taf. VIII abgebildete (No. 252), die im Museo nazionale befindliche herkulanische (No. 252[b] Pitt. d'Erl. III, 52, p. 279), die von KEKULÉ im B. d. J. 1867 p. 163 beschriebene und eine ganz neuerdings ausgegrabene Darstellung der Aktaionsage, die reichgeschmückte Landschaft fast zur Hauptsache machen und in jeder Beziehung auf die nachalexandrinische Zeit hinweisen. Unser Bild dagegen gehört einer Zeit an, welche den landschaftlichen Hintergrund zur Lokalisirung und Zusammenfassung der Handlung benutzte, ohne ihn sich in irgend einer Weise vordrängen zu lassen. Das Parisurteil der casa del citarista sodann, welches HELBIG doch nur frageweise hierherrechnet, (No. 1286) hat ebenfalls nur einfachen, nur aus Mauer und etwas Baumschlag bestehenden Hintergrund, welcher

[23]) Vgl. DILTHEY, Bull. dell. Inst. 1869 p. 151.

ebenfalls gegen den landschaftlich ausgebreiteten Hintergrund anderer Parisurteile, wie z. B. des Bildes aus strada di Stabia No. 20 (HELBIG 1283[b] Atlas Tf. XVI) in auffallender Weise zurücksteht. In meinen lange vor dem Erscheinen von HELBIG's »Untersuchungen« vor den Originalen gemachten Notizen finde ich zu diesem Bilde das Folgende: »Die Anlage strenger als bei den anderen. Demgemäfs auch der Hintergrund wohl archaistischer behandelt, ganz einfach, Himmel nicht einmal blau«. Das vierte Bild, welches HELBIG hieherzieht (No. 1401), kommt für unsere Frage weniger in Betracht. Das fünfte dagegen, das bekannte Gemälde der Helle und des Phrixos, welches in verschiedenen Repliken vorkommt, ist auch für uns wichtig. Auf der besten Wiederholung, die daher den Eindruck des Originals am unverfälschtesten wiedergeben wird, ist der ganze Hintergrund ohne Absatz durch eine blaue Meeresdarstellung ausgefüllt (H. 1251. Ternite III, Abthlg. I, 1). Dafs die Abstufungen in der Färbung des Meeres, welches unten dunkelgrün, oben bläulich erscheint, keineswegs einem koloristischen Natursinn, sondern nur dem nach der Ausgrabung aufgetragenen Firnifs ihre Entstehung verdanken, was auch HELBIG für möglich erklärt, gilt mir nicht nur wegen des Ausgrabungsberichtes, der hellblau als Farbe des ganzen Grundes angibt, sondern nach Ansicht des Originals im Neapler Museum, auch des sachlichen Augenscheines wegen, für ganz ausgemacht. In der einförmigen Behandlung des Grundes vermag ich aber auch nicht mit HELBIG (Untersuchungen S. 67) eine Behandlung zu erkennen, »welche in wundervoller Weise die unendliche Weite des Meeres veranschaulicht«, sondern nur eine archaisirende Unbeholfenheit der Darstellung des Hintergrundes.

Endlich wird, wenigstens dem Grundschema nach, das Bild des Herakles mit dem nemeischen Löwen (H. 1124), unter die Gemälde gerechnet, welche auf ein Original vor Alexander dem Grofsen zurückweisen. Sein Hintergrund ist nach der Abbildung (Pitt. d'Erc. IV, 5, p. 27) landschaftlich angemessen, aber ebenfalls einfach gehalten. Auf dem Original im Museo nazionale ist er dagegen durch die Zeit ganz zerstört und gar nicht mehr zu erkennen.

Ich zweifle übrigens nicht, dafs noch das eine oder das andere sonstige pompejanische Bild sich mit Wahrscheinlichkeit auf die frühere Zeit zurückführen lassen wird. An der Grenze wenigstens steht noch das Iobild des sogenannten Pantheons, von dem sich bekanntlich vor nicht langer Zeit auf dem Palatin eine erweiterte Wiederholung gefunden hat, wenn anders dieses Gemälde, wie nach ENGELMANN's und HELBIG's Ausführungen sicher angenommen werden darf, in der That auf Nikias zurückgeht[32]. Hier zeigt, wie die ganze Komposition, so auch der Hintergrund in seiner grofsen Einfachheit und doch landschaftlichen Geschlossenheit jene Merkmale, welche wir den Hintergründen der Gemälde dieser Zeit im Allgemeinen zuzuerkennen müssen glaubten[33], während in den Gemälden des Perseus und der Andromeda, die von HELBIG[34], als Gegenstücke zu den Iobildern, ebenfalls dem Nikias zugeschrieben werden, sich an der erweiterten landschaftlichen Szenerie, die hier übrigens doch nothwendig zur Handlung gehört, und gar in den

---

[32] Arch. Ztg. 1871 S. 37, Tf. XXX. HELBIG, No. 131. Untersuchungen, S. 140 ff.

[33] Vgl. das römische Bild in LEON RENIER et GEORGES PERROT's der Revue Archéologique abgedruckter Schrift: Les Peintures du Palatin. Paris 1871, p. 9 ff. Pl. XV der Revue von 1870.

[34] Untersuchungen, S. 142.

Naturpersonifikationen der Ἀκταί deutlich ausspricht, dafs ihr Urheber, was auf Nikias pafste, noch nach dem Tode Alexanders des Grofsen gelebt hat.

Dafs übrigens die griechische Malerei bei Gemälden, die einen keineswegs unbedeutenden landschaftlichen Hintergrund hatten, gelegentlich doch statt des blauen Himmels den weifsen Untergrund festhielt, das beweist eine ganze Reihe pompejanischer Gemälde, die sich auch aufserdem durch eine einfache, wenig über Lokaltöne hinausgehende Farbengebung auszeichnen. Hierher gehört z. B. ein Bild des Ares und der Aphrodite (H. No. 325) und dessen Gegenstück »die Strafe des Eros« (H. No. 326). Ferner das Bild des Herakles und Nessos (H. No. 1146), ein Meleagrosbild mit recht bedeutendem Hintergrunde (H. No. 1165), eine Befreiung der Andromeda (H. 1186) und sogar ein Bild mit so breit ausgeführtem landschaftlichen Hintergrunde, wie das der Strafe der Dirke aus der Casa dell grandura (H. 1151). Einige dieser Bilder scheinen eine gewisse Strenge der Zeichnung zu zeigen, andere aber gehören augenscheinlich einer ganz freien Richtung, wie sie erst in der Zeit nach Alexander vorkommt, an, so dafs ihre Gesammtreihe uns nur zu beweisen scheint, dafs der weifse Hintergrund, wenn ihn sogar späte Bilder mit bedeutender Landschaft aufzuweisen haben, doch wahrscheinlich auch in der Blüthezeit vor Alexander dem Grofsen sich hier und da als Reminiscenz an die früheren Wandgemälde erhalten haben wird.

Die Betrachtung der wenigen, auf diese Epoche zurückzuführenden erhaltenen Gemälde hat also das Zeugnifs der Schriftquellen, wie wir es verstanden, bestätigt. Die meisten dieser Bilder, wenigstens insofern sie eine zwischen mehreren Figuren vor sich gehende Handlung darstellen, haben einen Hintergrund, der oft landschaftlich hübsch abgeschlossen, oft aber auch sehr einfach gehalten ist, niemals jedoch über das bescheidene Mafs einer Folie für die figürliche Szene, welche allein eine selbständige Rolle spielt, hinausgeht. Wo statt des blauen Himmels der weifse Untergrund zum Vorschein kommt (was bei Tafelgemälden im Ganzen doch weniger passend erscheint, als bei Fresken), ist damit die völlige Isolirung aber keineswegs verbunden, sondern die Szenerie zur Lokalisirung der Handlung scheint nur um so sorgfältiger dargestellt zu sein[33].

Auf die mythischen anthropomorphischen Naturpersonifikationen wollen wir in diesem Kapitel nicht eingehend zurückkommen. Ihre Entwicklung, die wir in der Vasenmalerei und in der Plastik verfolgt haben, wird in der Wand- und Tafelmalerei den gleichen Schritt gehalten haben. Nur haben wir die Wand- und Tafelmalerei hier schon etwas weiter verfolgt, als wir in den vorigen Kapiteln gekommen. Mit Nikias, Apelles und Antiphilos stehen wir eigentlich schon halb in der nachalexandrinischen Zeit. Es ist daher kein Wunder, wenn uns hier bereits Erscheinungen begegnen, welche, wie die durch die Künstlerphantasie vollzogenen, also nicht mehr mythischen Naturpersonifikationen, erst mit der folgenden Epoche im nächsten Abschnitt behandelt werden sollen. Es genüge hier daher die interessanteste dieser Erscheinungen, das Gemälde des Apelles, welches das Gewitter, durch drei weibliche Gestalten personifizirt, darstellt, zu erwähnen. Plinius, N. H. 35, 96, sagt darüber: pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, ful-

[33]) Näheres über die Hintergründe der kampanischen Wandgemälde unten im vierten Kapitel des dritten Hauptabschnittes.

gura, quae Bronten, Astrapen, Ceraunobolian appellant. Dafs diese Erscheinungen personifizirt waren, darüber follten die drei in griechischer weiblicher Form hinzugefügten Benennungen keine Zweifel mehr aufkommen lassen [34]). Dafs der Blitz selbst in den Händen der betreffenden Figur dargestellt gewesen, wird wahrscheinlich, wenn wir uns erinnern, dafs Apelles auch Alexander den Grofsen mit dem Blitze in der Hand dargestellt. Mit den Worten »que pingi non possunt« scheint Plinius nur seine Bedenken gegen derartige willkürliche Personifikationen haben ausdrücken zu wollen. Dafs das Beispiel des Apelles aber nicht ohne Nachfolge geblieben ist, beweisen die ähnlichen Gestalten, welche der ältere Philostratos auf einem Semelebilde sah: »der Donner in schrecklicher Gestalt und der Blitz mit strahlenden Augen und Platzfeuer vom Himmel« [35]). Diese und ähnliche Erscheinungen leiten uns schon völlig in die Zeit nach Alexander dem Grofsen hinüber.

SECHSTES KAPITEL.

Die Bühnenmalerei.

Ueber den Einflufs der Skenographie auf die Tafelmalerei ist bereits im vorigen Kapitel gehandelt worden, ohne dafs auf die Entwicklung der Bühnenmalerei selbst näher eingegangen werden konnte. Wenn wir ihr jetzt noch ein besonderes Kapitel widmen, so geschieht das in der Erwartung, in ihr vielleicht die bedeutendsten und selbständigsten landschaftlichen Darstellungen der voralexandrinischen Zeit ausgeführt zu finden. Es ist daher unsere Aufgabe, die dürftigen Nachrichten über die Skenographie zusammenzufassen und durch eine Betrachtung der griechischen Tragödien selbst zu illustriren.

Zunächst ist es zu diesem Zwecke unerläfslich, eine richtige Vorstellung von der Einrichtung der alten Bühne und der Art und Weise, wie die Dekorationen auf ihr angebracht sein konnten und mufsten, zu gewinnen. Den Beschreibungen der Schriftsteller ist in dieser Beziehung die Kenntnifs einiger erhaltenen Bühnen zur Hilfe gekommen. Dafs die griechische Bühne, welche im Vergleiche mit der modernen nur eine sehr geringe Tiefe befafs, im Hintergrunde mit einer architektonisch verzierten, mit Thüren versehenen und die Höhe der höchsten Sitzreihe des Zuschauerraumes erreichenden Wand, der eigentlichen σκηνή, abgeschlossen war, ist allgemein bekannt. Wie diese Wand aber dekorirt gewesen, darüber ist es zu einer von allen Gelehrten angenommenen Einigung noch nicht gekommen. Die Ansicht des alten

---

[34]) Blümners, in Fleckeisens Jahrb. bei Gelegenheit der Besprechung von Wustmanns Schrift über Apelles ausgesprochene Ansicht, dafs es sich hier einerseits gar nicht um ein bestimmtes Gemälde, andererseits nicht um Personifikationen, sondern um wirkliche atmosphärische Erscheinungen handle, vermag ich mir nicht anzueignen. Auf die Stellung und lose Aneinanderreihung ist bei Plinius bekannter Manier kein Gewicht zu legen. Die griechischen Benennungen aber sind mir für die personifizirte Gestalt entscheidend. Dafs die Lichterscheinungen mit dargestellt waren, braucht damit nicht geleugnet zu werden. Vgl. auch Brunn in Meyer's Künstlerlexikon Bd. II, S. 166.

[35]) Phil. sen. im. I, 14. Βροντὴ ἐν εἴδει σκληρῷ καὶ Ἀστραπὴ σέλας ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν ἱεῖσα, πῦρ δὲ ῥαγδαῖον ἐξ οὐρανοῦ, κτλ.

Genelli freilich, dafs die ganze untere Hälfte der Dekoration in plastisch-architektonischer Wirklichkeit ausgeführt worden sei, mit natürlichen Bäumen, Häusern und in Stücken wie dem Prometheus, einem aus Brettern gezimmerten Felsen[1]), und dafs nur die obere Hälfte der Skenenwand mit einem der höchsten Sitzreihe mindestens gleich hohen Horizonte als Hintergrund bemalt gewesen[2]), wird heute schwerlich noch Anhänger haben. Sie ist zuletzt von Alb. SCHÖNBORN in seinem gediegenen Werke »die Skene der Hellenen«[3]) gründlich widerlegt worden[4]). Die Ansicht BÖTTIGER's aber[5]), dafs die Alten überhaupt keine Dekorationen gehabt, sondern sich bei den Thüren »in der Querwand der Hinterbühne« die verschiedenen Szenerien je nach dem Stücke in der Einbildung vorgestellt hätten, hat wohl überhaupt niemals Anhänger gehabt. Sie wird in der That durch die oberflächlichste Betrachtung der auf die Skenographie bezüglichen Schriftquellen der Alten widerlegt. Dagegen hat OVERBECK auch nach SCHÖNBORN's Einspruch[6]) die Ansicht nicht aufgegeben, dafs die Skenenwand in ihrer stabilen architektonischen Ausschmückung ohne alle weitere Dekoration geblieben sei, so oft das Stück vor der königlichen Burg oder dem Palast des Fürsten spiele und nur, wenn ein anderer Schauplatz angenommen werden müsse, durch skenographische Malerei dargestellt worden sei. OVERBECK geht bei dieser Ansicht von einer angenommenen erweiterten Bedeutung der scena stabilis im Gegensatz zur scena ductilis[7]) aus und beruft sich ausdrücklich darauf, dafs jener stabile Schauplatz als der Platz vor der königlichen Burg oder dem Palast des Fürsten, »in der überwiegenden Mehrzahl aller Tragödien« vorgekommen und derselbe geblieben sei. Schon diese Behauptung wird OVERBECK aber schwerlich beweisen können. Denn von den meisten nicht erhaltenen Tragödien wissen wir zu wenig, als dafs wir ihren Schauplatz genau bestimmen könnten, wenngleich sich schon aus einer Durchmusterung derselben nach WELCKER's Buch »Die griechischen Tragödien« ergibt, dafs auch bei ihnen der Schauplatz wenigstens sehr oft ein anderer gewesen ist, als der Platz vor der Burg oder dem Palaste des Königs[8]). In Bezug auf die e r h a l t e n e n griechischen Tragödien aber, die allein wir doch wohl zur sicheren Bestimmung des Schauplatzes zulassen dürfen, ist die Behauptung, sie haben in den überwiegend meisten Fällen vor dem Königspalaste gespielt, geradezu und evident unrichtig. Vielmehr ist von den 33 erhaltenen griechischen Tragödien nur bei 13 ein griechischer Herrscherpalast oder die Königsburg als Hintergrund anzunehmen, bei fünfen ein Tempel, bei zweien ausländische Palastbauten, bei einer ein armes Haus am Bergabhang, bei dreien wechselnde Szenen, bei vieren Zeltlager und bei anderen fünfen eigentliche landschaftliche Szenerien[9]). Nach diesem hätte die scena stabilis doch nur in 13 Fällen von 33 in ihrer Dekorationslosigkeit stabil bleiben können. Es

[1]) Das Theater zu Athen etc., erläutert durch HANS CHRISTIAN GENELLI, Berlin u. Leipzig 1818, S. 55, S. 60.

[2]) A. a. O. S. 59.

[3]) Leipzig, HIRZEL 1858.

[4]) A. a. O. S. 32—36.

[5]) Kl. Schriften I. p. 401.

[6]) SCHÖNBORN a. a. O. S. 103—104, Anm. 36.

[7]) OVERBECK, Pompeji, zweite Auflage 1866. I. S. 152 ff.; dritte Aufl., 1875. S. 142 ff.

[8]) WELCKER. Die griech. Tragödien. Supplementband des Rhein. Mus. II. 1839. z. B. S. 104. 114. 161. 172, 177. 185, 592, 595-596. 646 u. s. w.

[9]) Siehe SCHÖNBORN a. a. O. S. 115—275.

kann also kein Grund vorliegen, aus der Stabilität der Hinterwand mit ihrer architektonischen Verzierung, die oft genug zur Geltung kommen konnte, wenn das Theater z. B. zu Volksversammlungen benutzt wurde, auf ihre stabile Benutzung als undekorirter Hintergrund in der Mehrzahl der Stücke zu schliefsen. Hiergegen spricht aufserdem die Verschiedenheit der darzustellenden Paläste und, was bereits von SCHÖNBORN (a. a. O. S. 32) bemerkt worden ist, der Umstand, dafs auch die Stücke, welche vor der Königsburg spielen, statt einer einzigen Palastfaçade oft einzelne Abtheilungen oder verschiedene Häuser erheischten, sowie, dafs die stets bemalten Periakten, welche die Seitendekorationen trugen, mit einem stets stabilen wirklichen architektonischen Mittelstück nicht harmonirt haben würden.

In der That kommt Alles zusammen, um die von SCHÖNBORN gut vertheidigte Ansicht, dafs die Hinterwand der Bühne stets eine gemalte Dekoration getragen habe, als die für die ausgebildete griechische Bühne Wahrscheinlichste hinzustellen. Ihr scheinen denn auch die meisten neueren Schriftsteller über den Gegenstand zu folgen; wie z. B. L. LOHDE in seiner als zwanzigstes Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin (1860) publizirten Schrift »Die Skene der Alten«[10]. LOHDE stimmt mit SCHÖNBORN darin überein, dafs die Bühnenkunst der Alten der Illusion keineswegs habe entbehren können, und er bemerkt mit Recht, dafs, da ähnliche Erfordernisse stets ähnliche Lösungen herbeiführen, wir uns die antike Bühne in vielen Stücken nicht so verschieden von der unsrigen denken dürfen, wie Manche dieses gethan. Wenn wir also auch geleugnet haben, dafs der ganze untere Theil der Dekoration plastisch architektonisch dargestellt gewesen, so soll damit nicht geleugnet werden, dafs gelegentlich auch auf der alten Bühne »Setzstücke« vorgekommen seien[11]) und dafs in einzelnen Fällen die reale Ausführung eines Hauses oder einer Hütte vor der gemalten Hinterwand nöthig geworden sein kann[12]).

Die gröfseste Verschiedenheit der modernen Bühne von der antiken besteht in der gröfseren Tiefe der ersteren, welche ein ausgebildeteres System von Seitenkulissen erforderlich macht. Die antike Bühne dagegen hatte nur Raum für ein einziges Paar von Seitenkulissen und es ist hinlänglich bekannt, dafs zu ihrer Aufnahme die beiden Periakten zur Seite der Skena bestimmt waren, drehbare, dreiseitige Prismen, welche verschieden gemalte Dekorationen tragen und nach einer konventionellen Bestimmung, je nachdem eines von ihnen oder beide gedreht wurden, eine theilweise oder ganze Veränderung der Szene bewirken konnten[13]).

So viel also mufs als sicher gelten, dafs die gemalten Dekorationen der Hinterwand der Bühne, sowie der Periakten im vollendeten griechischen Theater eine hochwichtige Rolle spielten. Ob sie auf Vorhängen oder auf Brettern gemalt wurden, kann für unsere Zwecke gleichgültig sein[14]).

Wir können somit an unsere Hauptfrage herantreten, an die Frage, wie die Malerei dieser Dekorationen beschaffen gewesen und welche Rolle in ihnen die Wiedergabe der Landschaft gespielt habe.

---

[10]) S. 6, 8. 22. Vgl. auch B. ARNOLD, die tragische Bühne im alten Athen, München, 1868. S. 7. J. SOMMERBRODT, das altgriechische Theater. Stuttgart 1865. S. 30.

[11]) LOHDE, a. a. O. S. 20.

[12]) Vgl. SCHÖNBORN a. a. O. S. 36. S. 169. S. 344.

[13]) Vitruv. V. cp. 6 § 8. Pollux IV. § 126: ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον, ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσιν. Siehe darüber SCHÖNBORN a. a. O. S. 107.

[14]) Vgl. SCHÖNBORN, a. a. O. S. 106, Anm. 40 u. 41.

Aischylos, scheint es, ist in der poetischen und szenischen Gestaltung des griechischen Dramas so weit über seine Vorgänger hinausgegangen, dass man in gewissem Sinne allerdings zu sagen berechtigt wäre, das griechische Theater sei unter ihm wie Pallas aus dem Haupte des Zeus hervorgesprungen Allein gerade in dekorativer Beziehung, von dem Uebrigen abgesehen, werden wir eine bedeutende, wenn auch rapide Entwicklung von geringen Anfängen zur höchsten Vollendung unter Aischylos selbst annehmen müssen Die glaubwürdig überlieferten Nachrichten, dass Agatharchos der Vater der Skenographie gewesen, indem er zuerst Dekorationen für Aischylos Tragödien gemalt[15], dass er aber auch noch mit Alkibiades und mit Zeuxis zusammengetroffen[16], sowie die andere Nachricht, welche erst Sophokles als den Begründer der Bühnendekorationsmalerei hinstellt[17], lassen sich in ungezwungener Weise doch nur dann vereinigen, wenn man annimmt, erst für die späteren dem Sophokles schon gleichzeitigen Stücke des Aischylos habe Agatharchos seine neue Methode der Skenographie angewendet K O MÜLLER nimmt sogar an, dass Agatharchos nur für die letzte Trilogie des Aischylos die Dekorationen gemalt habe[18] Wie dem auch sei, wir werden gut thun, uns jene Entwicklung der Anbringung und der Ausführung der Theaterdekorationen, welche wir ja auch von Anfang an erst der vollendeten griechischen Bühne vindizirt haben, erst für die späteren, nicht aber auch schon für die früheren äschyleischen Stücke auf ihrem Höhenpunkte angelangt zu denken Agatharchos muss uns in der That als der Repräsentant dieses Höhenpunktes gelten Zu fragen, was vor ihm gewesen, würde verlorene Mühe sein Seine eigenen Leistungen zu würdigen aber fehlt es uns nicht an Hilfsmitteln

Wenn, durch ihn angeregt, nach VITRUVS Zeugniss[19] Demokritos und Anaxagoras in Bezug auf die Bühnenmalerei Schriften darüber angefertigt haben, »wie man nämlich die Linien der optischen Wirkung und dem Auseinandergehen der Radien von einem gewissen angenommenen Punkte aus in naturähnlicher Weise entsprechend machen müsse, so dass auf dem Wege der Täuschung die Darstellungen auf den Bühnengemälden den Schein der Wirklichkeit erhalten«, so folgt daraus doch bei aller Unklarheit des Textes[20], dass Agatharchos, wie es ja auch in der Natur seiner Aufgabe lag, sich perspektivischen Versuchen nicht entziehen konnte und sich über die Gesetze der Perspektive klar zu werden suchte Wie weit ihm dies gelungen, ist schwer zu sagen Die viel späteren, nachalexandrinischen, also für diesen

---

[15]) Vitr Lib VII praef, § 11

[16]) Plutarch, Perikl 13 Alkibiad 16

[17]) Aristoteles, poet 4 καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν, τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς Vgl dagegen Vita Aeschyli (Lünz a a O Anm 11)

[18]) Helbig 1848 S 139 WELCKER's Arch Nachlass, S 103, 149 Vgl BRUNN Gesch d gr Künstler II, S 51—52

[19]) Lib VII praef § 11 Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto, lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur Vgl Lib I, cp 2 § 2 Scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus Vgl unten Abschnitt III, cp 2 Text bei Anm 6

[20]) In unserem Text ist REBER's den letzten Theil der ersten Stelle kühn umgehende Uebersetzung angeführt Vgl übrigens POUDRA, Histoire de la Perspective (Paris 1864) pag 115

Abschnitt eigentlich noch irrelevanten optischen Lehrsätze des Euklides[21]) beweisen nur, was übrigens schon einige Aeusserungen Platons beweisen[22]), dass die Wissenschaft sich über so augenfällige perspektivische Gesetze, wie die Verkleinerung der entfernteren Gegenstände, das scheinbare Zusammenlaufen zweier Parallellinien in der Entfernung u. s. w. anfing, Rechenschaft abzulegen, aber sie genügen keineswegs zur Konstruirung einer bei komplizirteren Anblicken im Ganzen und im Einzelnen völlig richtigen mathematischen Perspektive[23]). Schwerlich aber werden Demokrit und Anaxagoras weitergehende und genügendere Kenntnisse der mathematischen Perspektive gehabt haben, als Euklid. Wenn nun auch, wie POUDRA (pag. 92 flg.) richtig bemerkt, die malerische Perspektive sich nicht stets genau nach der mathematischen zu richten braucht, und wenn das Talent des einzelnen Künstlers auch ohne die mathematischen Hülfsmittel vielleicht richtig sehen und gelegentlich richtig wiedergeben kann, so wird eine solche Gefühlsperspektive ohne das Korrektiv des mathematischen Verständnisses, besonders bei Gebäudedarstellungen, doch nothwendiger Weise stets viel zu wünschen übrig lassen, und wir werden daher auch bei einer noch so günstigen Meinung von dem richtigen perspektivischen Gefühle des Agatharchos doch schwerlich glauben dürfen, dass seine Bühnenmalereien allen Anforderungen des modernen Publikums, dem die wissenschaftlich richtige Perspektive, seit die grossen Maler der Renaissancezeit sie ausgebildet haben, zum grossen Theil ins Gefühl übergegangen ist, genügt haben würden, und wir dürfen dies um so weniger annehmen, da von den viel späteren erhaltenen antiken Wandgemälden, über deren Perspektive im Einzelnen erst im nächsten Abschnitt gehandelt werden kann, kaum ein einziges dem modernen perspektivischen Gefühl, geschweige denn den mathematischen Regeln völlig genügt. Ohne Zweifel aber war das Gefühl der Zeitgenossen des Agatharchos in dieser Beziehung lange nicht so ausgebildet, wie das unsere, und im Gegensatze zu einer völligen Unkenntniss der richtigen Perspektive, wie wir ihr bei den Völkern des Orients begegnen und wie wir sie auch bei den älteren Griechen annehmen müssen, mochten die Fortschritte des Agatharchos ihnen schon als Neuerungen erscheinen, welche der perspektivischen Illusion in ihren Augen genügten. Dass aber die Fortschritte des Agatharchos in dieser Beziehung in der That sehr bedeutend gewesen, dass Ferne und Vordergrund sich schon deutlich von einander abhoben, dass man überhaupt auf dem besten Wege zu einer richtigen malerischen Perspektive war, das beweisen die angeführten Berichte der Alten über seine Kunst, und das beweisen auch die erhaltenen Tragödien selbst, welche oft genug einen Blick in eine deutlich erkennbare Ferne voraussetzen. Ja, es wäre nicht unmöglich, dass Agatharchos mit richtigem künstlerischem Instinkte in dieser

---

[21]) Z. B. Optica, theorema 12 und 55. Wenn die Echtheit der Schrift bezweifelt wird, wird sie erst recht in die nachalexandrinische Zeit gesetzt.

[22]) Plato, Rep. pag. 602, C und D. — Sophista pag. 235 E bis 236 A.

[23]) POUDRA a. a. O., pag. 97; 101, 116. Uebrigens geht aus der Optik des Heliodor von Larissa (ED. BARTHOLIN 1657) unwiderleglich hervor, dass die Optik selbst sich mit der Skenographie beschäftigt habe. Heliodor theilt gleich im ersten Kapitel die Optik in drei Theile: τὸ ὀπτικόν, τὸ κατοπτρικὸν und τὸ σκηνογραφικόν. Heliodor ist ein so später Schriftsteller, dass wir ihn hier kaum anführen dürfen. Jedenfalls aber machen die Schwächen seiner wie der EUKLID'schen Optik es keineswegs wahrscheinlich, dass es ihr gelungen sein würde, auch bei noch so eingehender Beschäftigung mit der Skenographie die Schwierigkeiten der komplizirteren Perspektive zu überwinden. Vgl. auch SCHNEIDER, Eclogae Physicae II, S. 212.

Beziehung weit mehr praktisch geleistet hatte, als Demokrit und Anaxagoras oder als selbst noch Euklid im Stande gewesen, auf feste mathematische oder optische Formeln zu reduziren

Wenn wir ferner den Kern der bekannten Künstleranekdote von einem Gespräche zwischen Agatharchos und Zeuxis, in welchem ersterer sich der Schnelligkeit seiner Malerei, Zeuxis aber der Unvergänglichkeit der seinigen rühmte, so auffassen, dass Agatharchos in der That sich den minutiöser und sorgfältiger ausgeführten Gemälden seiner Zeitgenossen gegenüber durch eine Schleunigkeit der Herstellung hervorthat, mit der nothwendig eine flüchtige Breite der Pinselführung verbunden sein musste, so stossen wir hier ebenfalls auf Eigenschaften, welche die Skenographie der alten Griechen mit der modernen Dekorationsmalerei gemein haben musste und welche in der That jeder Kunstweise anhaften müssen, der es auf malerische Gesammteffekte mehr als auf Hervorhebung des Einzelnen ankommt Jede Bühnenszenerie macht aber schon ihrer Grösse wegen, dann aber auch wegen ihrer doch nur nebensächlichen Bedeutung in der ganzen Aufführung des Dramas eine solche mit schnellen Pinselstrichen arbeitende Breite der malerischen Behandlung durchaus nothwendig Auch hier mussten die gleichen Anforderungen der antiken wie der modernen Bühne ähnliche Lösungen herbeiführen.

Wenn wir endlich den Zusammenhang betrachten, den schon die Alten selbst[24]) und nach ihnen unsere Forscher[25]) zwischen der Skiagraphie des Apollodoros und der Skenographie des Agatharchos anerkannt haben, so folgt daraus, dass jene Licht- und Schattenwirkungen, durch welche die Skiagraphie zu wirken suchte[26]), doch auch der Skenographie eigenthümlich gewesen sein müssen Auch diese Seite ist eigentlich bei der alten wie bei der modernen Bühnenmalerei selbstverständlich Allein gerade in dieser Beziehung werden wir doch wieder einen bedeutenden Unterschied zwischen der griechischen und unserer Dekoration annehmen müssen. Unsere Theatervorstellungen finden Abends bei künstlicher Beleuchtung statt, die Vorstellungen des griechischen Theaters aber hatten mit dem voll vom Zuschauerraum her auf die Bühnenwand fallenden, nur mit den Stunden wechselnden Tageslichte zu rechnen Die Folge davon musste meiner Meinung nach eine weit energischere Hervorhebung der Licht- und Schattenpartien zur Hervorbringung der Bühnenillusion bei den antiken Dekorationsmalereien sein, als solche bei den unsrigen, die durch das künstliche Licht beliebig Schatten und Licht erhalten können, erforderlich ist Vielleicht weist auch gerade die Identifizirung der Schattenmalerei mit der Bühnenmalerei der Alten auf derartige besonders ausgeprägte Vertheilungen von Licht und Schatten in den Theaterdekorationen hin. Doch brauchen wir uns diese Wirkungen, die im Gegensatze zur polygnotischen Malweise der damaligen Welt schon auffallen mussten, wenn sie auch in bescheidenem Masse nur konsequent durchgeführt waren, nicht schroffer und greller zu denken, als wir dieselben auf manchen pompejanischen Landschaftsbildern die vielleicht in direkter Linie von unserer Skeno- und Skiagraphie abstammen, dargestellt finden Bildern, die einen sehr resoluten Unterschied im Farbenton der Schattenseiten und der Lichtseiten annehmen und diesen

[24]) Photius, Lex, ed Naber p 102 σκιαγράφος· ὁ νῦν σκηνογράφος· οὕτως Ἀπολλόδωρος Hesychius unter diesem Wort σκιαγραφίαν, τὴν σκηνογραφίαν ἔνιοι λέγουσιν.

[25]) Müller, Hdbch, 3 Aufl S 140, woselbst die frühere Literatur angegeben Brunn, Gesch der griech Künstler II, S 73

[26]) Vgl oben das vor. Kapitel und Plutarch de gloria Athen 2

Unterschied ohne irgend welche feine Berechnungen doch in großen Massen mit großer Konsequenz durch das ganze Bild durchführen[27]). Die einmal angenommene Beleuchtung aber mußte die antike Bühne das ganze Stück hindurch festhalten. Von malerisch wechselnden Lichteffekten, Nachtszenen, Sonnenaufgangsbeleuchtungen u. dgl., konnte bei dem einfachen hellen Tageslichte, welches die griechische Szene beleuchtete, nicht die Rede sein.

Ueber das Wie der agatharchischen Skenographie wird nach diesen Erörterungen wohl kein wesentlicher Zweifel übrig bleiben können. Sie schuf Gemälde von einer Ausdehnung und dem entsprechend von einer flüchtigen Breite der Pinselführung, wie die Kunst sie bis dahin nicht gekannt, ja wohl nicht für möglich gehalten hatte. Zugleich aber wurde sie durch die Natur ihrer Aufgabe gezwungen, nach Mitteln zu suchen, wie man die hintereinander im Raum befindlichen Gegenstände in scheinbar richtiger Größe und am scheinbar richtigen Orte auf einer Fläche darstellen könnte, d. h. den Anfang mit perspektivischen Darstellungen, wenn auch sicher noch nicht in fehlerfreier Gestaltung, zu machen, und im Anschluß hieran auch die Licht- und Schattenpartien nach einem einheitlichen Lichtfall, wie ihn die Einheit der dargestellten Szenerie bedingte, gleichmäßig über die ganze Fläche des Bildes anzuordnen. Beide Momente mußten eine Illusion, einen Wetteifer mit dem Eindruck der Wirklichkeit hervorbringen, auf welche die ältere, ja noch die polygnotische Kunst von vorneherein verzichtet hatte, auf welche aber die Bühne, wenn sie eine harmonische Gesammtwirkung der Aufführung erzielen wollte, sicher nicht verzichten konnte. Daß, nachdem das Bedürfniß de Bühne die Grundprinzipien, nach denen solche illusorische Darstellungen angeordnet sein mußten, erfunden hatte, die feinere Tafelmalerei sich die Erfindung für ihre Zwecke und in ihrer Weise nutzbar machen mußte, versteht sich von selbst. Daß sie es gethan, haben wir bereits im vorigen Kapitel gesehen.

Für den Zweck dieser Schrift genügt es nun aber keineswegs, daß wir uns über das Wie? der Bühnenmalerei Aufklärung zu verschaffen versucht haben. Die Hauptsache bleibt für uns, was die Bühnenmalerei der Alten dargestellt, vor allen Dingen ob und in welchem Umfange landschaftliche Darstellungen in ihr vorgekommen. Diese Frage zu entscheiden, haben wir keine anderen Quellen, als die erhaltenen Dramen der Griechen selbst. Bei einer aufmerksamen Prüfung derselben muß sich ihr jedesmaliger Schauplatz im Ganzen ohne Mühe erkennen lassen und auch wie weit die szenische Malerei in der Darstellung des Einzelnen der Ferne sowohl wie der Nähe gegangen, wird sich dem Wortlaut des Textes in vielen Fällen klar entnehmen lassen, denn in vielen Fällen läßt der Dichter durch den Chor oder auch durch die handelnden Personen auf landschaftliche Gegenstände als sichtbar und wirklich vorhanden hinweisen, und ich theile durchaus SCHÖNBORN's Ansicht, daß sich kaum etwas Ungeschickteres denken ließe »als wenn der Dichter das, was nicht da war, ausdrücklich als sichtbar . . . . hervorgehoben, und somit jede Illusion recht absichtlich zerstört hätte[28])«. Was in dem viel

[27]) Die Vignetten der Pitture d'Ercolano geben von dieser Wirkung ohne Farben einige Anschauung. In Pompeji selbst mag man die Landschaften der Casa della piccola fontana, vor allen Dingen aber die monochromatischen Sockelbilder des großen Zimmers links vom hinteren Eingang der Casa di Sirico, die Rundbilder eines gelben Zimmers in dem Hause strada italiana No. 52 u. a., im Museum zu Neapel verschiedene Bildchen der Abtheilungen LXI—LXVII daraufhin ansehen.

[28]) Skene der Hellenen (Lpzg. 1858) S. 33, siehe auch S. 35.

komplizirteren Shakespeare'schen Drama in einer viel komplizirteren Zeit ein Nothbehelf war, dürfen wir unmöglich der mit reichen Mitteln im Vollbewufstsein ihrer Ziele klar und einfach arbeitenden griechischen Bühnenkunst als Regel vindiziren.

An der Durchforschung der einzelnen Stücke auf ihre szenische Ausstattung hin haben unsere Gelehrten bereits seit vielen Dezennien gearbeitet. Vor allen Dingen haben die philologischen Erklärer der einzelnen Stücke diese Seite selten aufser Acht gelassen. Dann haben auch die Uebersetzer, zum Theil in der Absicht, die Einführung der alten Stücke auf unseren Bühnen zu erleichtern, der Frage nach den Dekorationen stets ihre Aufmerksamkeit gewidmet. In zusammenhangenderer Weise haben in Bezug auf einzelne Stücke besonders K. O. Müller[29], und Genelli[30] unser Thema berührt; ferner hat Geppert in seinem Werke »Die Altgriechische Bühne«[31], wenn auch von einem etwas anderen Gesichtspunkte aus, die griechischen Dramen in Bezug auf den dargestellten Schauplatz ihrer Handlung untersucht. Vor allen Dingen aber ist es Schönborn, welcher in seinem schon mehrfach angezogenen trefflichen posthumen Werke über die Skene der Hellenen sämmtliche erhaltenen griechischen Dramen auf ihre Ausstattung hin untersucht hat. Wenn ich nun auch nicht jede einzelne Ansicht Schönborn's (z. B. nicht seine fast regelmäfsige Abweisung der Meeresdarstellung aus rein formalem Grunde) unterschreiben möchte, so glaube ich doch, dafs er in allen Fällen, die das Ganze unserer Frage berühren, das Richtige getroffen hat; auch würde es mich an dieser Stelle viel zu weit führen, der indirekten Aufforderung Schönborn's[32], durch eine noch eingehendere Analyse der einzelnen Stücke noch feinere Details der alten Szenerie in wahrscheinlicher Weise zu rekonstruiren, für alle Stücke nachzukommen. Wenn demnach nach den Untersuchungen Schönborn's noch etwas zu thun übrig bleibt, so ist es die Arbeit, welche er sicher selbst noch gemacht haben würde, wenn ihn ein zu früher Tod nicht vor der völligen Vollendung seines Werkes dahingerafft hätte, die Arbeit nämlich, in einem Schlufsworte die Resultate und Konsequenzen seiner Einzeluntersuchungen zusammenzufassen. Dieser angenehmen Aufgabe für die Gesichtspunkte dieser Schrift mit steter Verweisung auf Schönborn's Untersuchungen mich zu unterziehen, wird daher fast das Einzige sein, welches zu thun mir an dieser Stelle übrig bleibt, und nur in einzelnen Fällen werde ich eine abweichende Auffassung zu vertheidigen und näher, als Schönborn es gethan, auf das Drama einzugehen haben.

Die schon oben gelegentlich erwähnte Vertheilung der bestimmten Klassen von Szenerien auf die einzelnen Dramen der Tragiker, mit denen allein wir uns vorläufig befassen wollen, mufs hier noch einmal hervorgeholen und vorangestellt werden. Demnach gehören von den 13 Stücken, welche griechische Herrscherpaläste zum Haupthintergrunde der Dekoration haben, zwei, nämlich die Sieben vor Theben und Agamemnon, dem Aischylos, vier, nämlich Antigone, Oedipus Tyrannos, Elektra und die Trachinierinnen dem Sophokles, die übrigen sieben, nämlich Alkestis, Hippolytos, Medeia, Orestes, Phoinissai, Bakchai, der rasende Herakles dem Euripides an. Aufser-

[29]) Die Eumeniden (Göttingen 1833) S. 106.

[30]) Für die Oresteia des Aischylos in dem genannten Werke »das Theater zu Athen« S. 158 ff.

[31]) Lpzg. 1843. S. 137 ff.

[32]) A. a. O. S. 122.

dem zeigt die zweite Szenerie der Choëphoroi des Aischylos nach Schönborn (S 224) den Königspalast in der Mitte der Bühne Die fünf Stücke, welche ohne Wechsel der Dekoration den Platz vor einem Tempel als Schauplatz haben, nämlich Iphigeneia auf Tauris, Ion, Andromache, die Herakliden und die Hiketiden haben sämmtlich Euripides zum Verfasser Außerdem bildet der Apollontempel zu Delphi das Hauptstück der Szenerie des ersten Aktes von Aischylos Eumeniden (Schönborn S 205) Ausländisch-orientalische Herrscherpaläste mit ihrer Umgebung zeigen die Perser des Aischylos und die Helena des Euripides Die Elektra des Euripides ist dagegen die einzige Tragödie, welche ein ländlich-ärmliches Haus zum Mittelpunkt ihrer Dekoration gewählt hat In allen diesen Dekorationen, sowie in derjenigen des zweiten Aktes der Eumeniden, welche (wenn wir von anderen, bei Schönborn, S 213 f, angeführten Ansichten absehen) den Areopagos zu Athen vorstellte, herrschte die Architekturenmalerei vor, und wenig mehr landschaftlichen Inhalt bedingten an sich die gar nicht seltenen Stücke, welche, wie die Iphigeneia in Aulis, die Hekabe, die Troerinnen, der Rhesos des Euripides und der erste Akt von Sophokles' Ajas, ein Heerlager mit Zelten als Schauplatz hatten. Nur in fünf ganzen Stücken der Tragiker und in einem Theile zweier anderer kommt eine eigentlich landschaftliche Szenerie als Schauplatz der Handlung vor während des ganzen Stückes im Kyklops des Euripides, im Philoktet und Oedipus auf Kolonos des Sophokles und in den Hiketiden und im Prometheus des Aischylos, ferner im zweiten Akt von Sophokles' Ajas und im ersten Akt von den Choëphoren des Aischylos.

Was uns bei dieser einfachen Zusammenstellung sofort auffällt, ist, dafs sie nicht mit Vitruvs Eintheilung aller Szenen in tragische, komische und satirische und seiner Beschreibung der tragischen Szene als durch Säulen, Giebel u s w., der komischen als durch bürgerliche Wohnhäuser, der satirischen durch ländliche Gegenden übereinstimmt [53]). Denn es ist augenfällig, dafs Szenen aller drei Gattungen und noch andere dazu schon in den erhaltenen griechischen Tragödien vorkommen Zur Zeit des Aischylos und des Sophokles kann daher von jener schematischen Eintheilung des römischen Architekten noch keine Rede gewesen sein. Ob aber nicht zur Zeit des Euripides, muſs dahingestellt bleiben, denn wenn wir den Schauplatz der Elektra nicht etwa für eine Landschaft erklären wollen, so zeigt blos dasjenige erhaltene Stück des Euripides, welches eben keine Tragödie, sondern ein Satyrdrama ist, also in Uebereinstimmung mit Vitruvs Regel, die landschaftlich ländliche Dekoration Freilich dürfen wir von den erhaltenen Stücken des Euripides nicht ohne Weiteres auf die verlorenen schliefsen, ja, der Phaethon, der nach Welcker [54]) in ganz idealischem Raume am Okeanos spielte, der Peirithoos, der nach demselben Gelehrten [55]) die Unterwelt zum Schau-

[53]) Vitr Lib V, cp VI, § 9 (vulgo cp VIII) Genera autem sunt scenarum tria unum, quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem, prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus satyricae vero ornantur arboribus speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformatis

[54]) Die griechischen Tragödien, Bonn 1839, S 595—596

[55]) A a O S 592

platz hatte, und die Andromeda[36]), deren Schauplatz »sehr eigenthümlich eingerichtet« gewesen sein soll, können sehr wohl in die Kategorie der Tragödien mit eigentlich landschaftlichem Hintergrunde gehört haben[37]). Allein sicher sind für uns doch nur die erhaltenen Stücke, und dafs unter diesen Euripides, der weitaus am stärksten vertretene Dichter, keine Tragödie mit eigentlich landschaftlicher Dekoration aufzuweisen hat, wogegen unter den wenigen Stücken des Aischylos und des Sophokles eine solche noch verschiedene Male vorkommt, das scheint denn doch soviel sicher zu beweisen, dafs landschaftliche Dekorationen den beiden grofsen Vorgängern des Euripides mindestens ebenso geläufig gewesen, als diesem, und dafs daher von einer fortschreitenden Entwicklung der Theater-Dekorationen im landschaftlichen Sinne nicht geredet werden darf. Auch Sophokles scheint in dieser Beziehung über die letzten Stücke des Aischylos nicht hinausgegangen zu sein, und so bewahrheitet es sich auch hier, dafs das griechische Theater mit allem Zubehör (wenn wir von der späteren Einführung des dritten und vierten Schauspielers absehen) schon durch Aischylos' Genie ziemlich seinen Höhepunkt erreicht hatte. Für die Bühnenmalerei aber werden wir denselben Ruhm für Agatharchos in Anspruch nehmen müssen, zumal da den späteren Skenographen, deren die Schriftquellen gedenken[38]), weder eine besondere neue Erfindung noch sonst eine hervorragende Bedeutung beigelegt wird. Wenn Aristoteles (a. a. O.) den Namen des Sophokles mit der Ausbildung der Dekorationen in Zusammenhang bringt, so können wir, wenn wir unsere verschiedenen Quellen in Einklang setzen wollen, das nur so verstehen, dafs Sophokles in allen seinen Stücken schon durchführte (und vielleicht mit Hülfe desselben Agatharchos durchführte) was Aischylos erst für seine letzten Stücke in's Leben gerufen hatte. Da wir aber die Grenze doch nicht genau ziehen können, so werden wir bei der folgenden Einzelbetrachtung diejenigen Stücke des Aischylos, die vielleicht noch keine so ausgebildeten Dekorationen hatten, von den früheren nicht absondern. Wir fragen ja gegenwärtig nach dem Inhalt und nicht mehr nach der Art der Ausführung der Dekorationen, und auf irgend eine Art und Weise wird Aischylos auch schon ehe Agatharch ihm zu Hülfe kam eine annähernde Illusion über den dargestellten Schauplatz in seinen Zuschauern hervorzubringen gewufst haben.

Im Einzelnen interessiren uns vor allen Dingen natürlich die Stücke mit eigentlich landschaftlichem Schauplatz. Aber die übrigen Dekorationen, sogar die scheinbar rein architektonischen der vor dem Königspalaste spielenden Dramen, könnten doch Zuthaten landschaftlicher Gegenstände und Durchblicke gehabt haben, und wir werden uns daher auch davon kurz Rechenschaft abzulegen haben, welche Bewandtnifs es in dieser Beziehung mit den Schauspielen der genannten Art hatte.

I. Die Tragödien, deren Schauplatz der Platz vor dem Palast oder der Burg war.

[36]) A. a. O. S. 646.

[37]) Es darf übrigens auch wohl daran erinnert werden, dafs Vitruv seine Eintheilung aller Bühnendekorationen in drei Arten nicht in dem Kapitel, in welchem er von dem Theater der Griechen handelt, sondern in dem vorigen, in dem er zuerst nur das römische Theater ins Auge gefafst hat, zum Besten giebt.

[38]) Kleisthenes und Menedemos, nach Diog. Laert. II, 124. Müller zu Völkels Nachlafs S. 151. Ueber Serapion im nächsten Abschnitt.

Von den hieher gehörigen Stücken des Aischylos scheint der Agamemnon sich im Wesentlichen auf die architektonische Dekoration beschränkt zu haben. DROYSEN nimmt über dem Palaste eine Aussicht auf die Stadt, die Berge und den Meerbusen von Argos an, und auch GENELLI[39]), welcher über dem plastisch architektonischen unteren Theile stets eine Ferne mit sehr hohem Horizonte annimmt, weiss genau anzugeben, was man in ihr gesehen habe. Da das Stück selbst aber eine Ferne nur für den Wächter auf dem Phryktorion als sichtbar voraussetzt, so können wir ein für die Zuschauer sichtbares Panorama nicht als gewiss hinstellen[40]). Ebensowenig lässt sich beweisen, dass in den Sieben vor Theben etwas anderes dargestellt gewesen, als der Palast auf der Kadmeia mit seinem architektonischen und plastischen Zubehör[41]), höchstens konnten Theile der Stadt selbst sichtbar geworden sein. Letzteres nimmt SCHÖNBORN (S. 224) auch zur Rechten des Königspalastes in der zweiten Szenerie der Choëphoren an. Von den sophokleischen Stücken dagegen hat die Antigone, wie auch SCHÖNBORN (S. 115) mit SCHNEIDEWIN annimmt, links vom Palaste die Aussicht auf eine hügelige Landschaft gezeigt, vielleicht den Parnass in der Ferne, wie der Chor (V. 1110 f.) anzudeuten scheint. Und wenn GEPPERT (die altgriech. Bühne S. 145) annimmt, dass der König Oedipus dieselbe Dekoration gehabt, wie die Antigone, so kann dafür auch geltend gemacht werden, dass derselbe Parnassos auch im König Oedipus (V. 473 ff.) vom Chor genannt wird. Es fragt sich nur, ob die Griechen nicht gewohnt waren, jedes neue Stück neu ausgestattet zu sehen. Die Trachinierinnen hätten nach GEPPERT (A. a. O. S. 150) eine recht komplizirte landschaftliche Szenerie gehabt: Die warmen Bäder mit ihrem Hafen und ihren Burgen, die Höhen des Oeta, den melischen Meerbusen und noch Vieles andere, aber GEPPERT hat sicher ebenso Unrecht, wenn er jede Erwähnung benachbarter Theile der Landschaft für einen Beweis ihrer Darstellung in der Dekoration gelten lässt, wie wenn er eine herodotische Schilderung zur Erklärung der Einzelnheiten der sophokleischen Szenerie herbeizieht. Die Skepsis SCHÖNBORN's (S. 129—130) ist hier sicher wissenschaftlich berechtigter. Bei der Elektra des Sophokles kann dagegen kein Zweifel darüber sein, dass ausser dem Palast der Atriden zu Mykenai noch manches andere auf der Bühne sichtbar dargestellt gewesen. Denn der Pädagog macht den Orestes gleich im Beginn des Stückes (V. 4—10) auf die Umgebung ausdrücklich als sichtbar aufmerksam. »Endlich ist es dir vergönnt zu schaun mit Augen, was zu schaun dich stets verlangt«, heisst es im zweiten und dritten Vers, und dann werden »der wuthgeschlagenen Inachid' uralter Hain«, »der Markt der Lykiers«, »der Hera stolzer Tempel« ausser der Vest. Mykenä's und dem unheilschwangeren Hause der Pelopsenkel ausdrücklich namhaft gemacht. Nach dieser Analogie dürfen wir freilich annehmen, dass auch in den übrigen sophokleischen Stücken, die vor der Königsburg spielen, in der Regel doch etwas mehr als das einfache Gebäude dargestellt worden sei.

Den hierhergehörigen Stücken des Euripides endlich haben die Erklärer zum Theil eine recht bedeutende landschaftliche Zugabe zu dem den Mittelpunkt einnehmenden Palaste zuertheilt. Am einfachsten architektonisch, wenn-

[39]) Theater zu Athen. S. 164 unten.
[40]) Zu absprechend in dieser Beziehung scheint jedoch SCHÖNBORN S. 159 zu urteilen.
[41]) SCHÖNBORN S. 125.

gleich aus verschiedenen Gebäuden bestehend, scheint die Dekoration der **Alkestis** gewesen zu sein (SCHÖNBORN S. 134—135). Im **Hippolytos** aber nimmt auch SCHÖNBORN (S. 139) einen waldigen Hintergrund an und leugnet sogar die Möglichkeit nicht, dass die Küsten Attika's (V. 30) dargestellt gewesen (S. 138). In Bezug auf die **Medeia** macht derselbe Schriftsteller dagegen SCHÖNE's Dekorationsschilderung[42]) gegenüber Bedenken geltend, die der Handlung des Stückes selbst entnommen sind und daher berechtigt zu sein schienen. Im **Orestes** muss die Stadt irgendwo sichtbar gewesen sein, und es fragt sich nur, ob in der Ferne über dem Königspalaste, oder nur stückweise an den Seiten, so dass sie als hinter dem Rücken der Zuschauer sich ausdehnend gedacht wurde. SCHÖNBORN neigt sich der letzteren Ansicht zu, weil er hier (S. 148), wie bei anderen Stücken, es nicht für wahrscheinlich hält, dass die Zuschauer über den Königspalast der Mitte hinweggesehen. Dieser Zweifel erscheint mir jedoch nicht gegründet. Ich bin vielmehr der Meinung, dass GENELLI's Vorstellung (S. 59) von dem sehr hohen Horizonte der griechischen Dekorationen, wenn sie auch augenscheinscheinlich über das Mass hinausschiesst, doch durch den sehr hohen Horizont aller aus der späteren Zeit erhaltenen Landschaften des Alterthums einige Bestätigung erhält und an sich nicht unnatürlich ist. In den **Phoinissai** und **Bakchai** ist von landschaftlichen Wirkungen der Dekorationen wenig zu sagen, und auch im **rasenden Herakles** fehlt jede Andeutung, wie die Umgebung dargestellt gewesen (SCHÖNBORN S. 171).

Alles in Allem werden wir uns nach Diesem die Zuthaten zu den Palastdekorationen nicht eben landschaftlich bedeutend vorstellen dürfen, aber wir werden doch oft genug Fernsichten zur Seite des Palastes oder gar über sein Dach hinweg anzunehmen haben und uns an den Periakten die Wege in die Fremde und in die Heimath oft mit Gebüsch bewachsen, oft mit charakteristischen Merkmalen des Ortes versehen vorstellen dürfen.

II. **Dramen, deren Schauplatz vor einem Tempel liegt.** Der Platz vor einem Tempel wird in der Regel mit einem Altar und mit Bildsäulen geschmückt gewesen sein, auch wird der Hain, der manche Tempel umgab oder an sie grenzte, einen ziemlich regelmässigen Bestandtheil einer Tempeldekoration gebildet haben. Im Einzelnen aber müssen natürlich auch hier die verschiedenen Lokalitäten verschieden dargestellt gewesen sein.

Was zunächst die Darstellung des Apollontempels zu Delphi im ersten Akt der Eumeniden des **Aischylos** angeht, so haben verschiedene Schriftsteller sich dieselbe theils mit architektonischem Beiwerk, wie Säulenhallen, theils mit Durchblicken auf die Stadt und Fernsichten auf Meer und Parnassos reich und opernhaft geschmückt vorgestellt[43]). SCHÖNBORN aber stimmt HERMANN bei, der (de re scenica p. 11) gegen solche willkürliche Ausschmückungen eifert, und beschränkt den **sicheren** Theil der szenischen Darstellung auf den Tempel selbst, den Altar oder die Bildsäule der Pallas, einen Altar Apollons und rechts vom Tempel das Haus der Pythia, links vom Tempel den Hain. Diese Beschränkung ist gerechtfertigt, wenn wir nur das **sicher** vorhanden Gewesene anerkennen wollen. Allein gerade in der Oresteia des Aischylos, zu der als seiner letzten Trilogie, Agatharchos doch

[42]) Dessen Ausgabe p. X. Dagegen SCHÖNBORN a. a. O. S. 142.
[43]) Vgl. SCHÖNBORN a. a. O. S. 205.

wohl sicher die Dekorationen gemalt, haben wir ein gewisses Recht, uns dieselben reicher und mannigfaltiger vorzustellen

Die übrigen Stücke, in denen Tempel den Haupttheil der Skenenmalerei bildeten, gehören dem Euripides an. Bei der Mehrzahl derselben, den Hiketiden, den Herakleiden, der Andromache und der taurischen Iphigeneia fehlt es an Andeutungen der weiteren dekorativen Umgebung der betreffenden Tempel, und wenn GEPPERT diese gerade bei einigen dieser Stücke aus der wirklichen Landschaft der Orte, wo die Tempel lagen, rekonstruiren will, so weist SCHÖNBORN[44]) diese Details mit Recht zurück Nur im Ion läfst sich die grofsere landschaftliche Gestaltung der Szenerie mit einiger Sicherheit erkennen. Schon der auf hoher Grundlage errichtete Tempel selbst mit seinen vielen Säulen, seinen reichen plastischen Bildwerken und den an den Gesimsen aufgehangten Weihgeschenken kommt aus dem Wortlaut des Textes (V 107, 156, 177) zu lebendiger Anschauung Ein gewundener Pfad (σχίβος περιφερής) führt nach V. 743 zu ihm hinauf. SCHÖNBORN meint, dieser Tempel wie der in der taurischen Iphigeneia sei in halber Seitenansicht schräg dem Zuschauerraum zugekehrt gewesen Die γύαλα θεοῦ (V. 76, 220), die göttlichen Thalgründe umgaben ihn Zu seiner Linken befand sich ein Lorbeerhain (V 76), und von den Burgen der Umgebung nennt Ion die von der Frühsonne erleuchteten Spitzen des Parnafs (V. 81) in einer Weise, die ihre Abbildung in der Dekoration wahrscheinlich macht[45]) Diese reichere Szenerie des Ion aber berechtigt uns doch wohl anzunehmen, dafs auch in den übrigen vor Tempeln spielenden Stücken die Dekoration etwas malerisch effektvoller gewesen, als der Text es mit Sicherheit erkennen lafst.

III Dramen mit orientalischem Schauplatz. Dies sind die Perser des Aischylos und die Helena des Euripides. Die Perser spielen vor der Königsburg zu Susa Seine Thore waren golden (V 159) Der Tumulus des Dareios war in der Nähe, aufserdem war die Stadt selbst wahrscheinlich angedeutet. DROYSEN nimmt an, dafs sich die Aussicht auf sie über dem Palaste eröffnete, SCHÖNBORN dagegen (S 192) meint, die Stadt sei nur an der rechten Periakte oder in deren Nähe dargestellt gewesen. Er beruft sich auch hier gegen DROYSEN auf die Höhe des Palastes, über welche die Zuschauer nicht haben hinwegsehen können, eine Berufung, deren Richtigkeit ich hier so wenig anerkennen kann, wie früher Von einem exotischen Anflug der Dekoration ergibt sich Wenig oder Nichts aus dem Stücke, aber es wird uns freistehen, einen solchen vorauszusetzen. Die Helena dagegen spielt vor dem Palaste der ägyptischen Könige auf der Insel Pharos Dafs aufserdem manche szenische Andeutungen dagewesen sind, die schönen Fluten der Nilmündung, der Grabhügel des Proteus und der Palast des ägyptischen Herrschers, geht aus Helenas Worten am Anfang des Stückes hervor, und ich vermag in der That nicht einzusehen, weshalb SCHÖNBORN (S 198, 199) auch hier das Vorhandensein anderer Gegenstände, als des Palastes und des Grabmales des Proteus leugnet, sogar ausdrücklich das Vorhandensein der Νείλου καλλιπάρθενοι ῥοαί, welche doch durch das Wort ὧδε als sichtbar angedeutet werden, wenngleich nur das Meer an der Nilmündung gemeint sein kann Auf die Notiz des Pollux[46]), das Meer sei an der rechten Periakte dargestellt

---

44) S 182, 183, 185
45) SCHÖNBORN S 177—178
46) Ὀνομαστικόν IV, cp 19 § 126

gewesen, legt SCHÖNBORN hier, wie in anderen Stücken, meiner Meinung nach einen zu großen Werth. Wir sehen von allen Regeln dieser späten Schriftsteller zu viele Ausnahmen, als dass wir ihre Allgemeingültigkeit anerkennen könnten, und gerade Pollux scheint bei den meisten seiner Angaben mehr besondere Stücke im Sinne gehabt zu haben, als unumstößliche Gesetze für alle Stücke aufstellen zu wollen[47]. Uebrigens sagt er in demselben Paragraphen, dass die linke Periakte die Meergötter (vielleicht gemalt) herbeiführe und dass die rechte Parodos vom Hafen herführe. Diese Aeußerungen so zu vereinen, dass Pollux das zweite Mal rechts vom Zuschauer, das erste Mal links von der Bühne gemeint habe, wie auch LOHDE[48]) zu thun scheint, halte ich denn doch für sehr unzulässig. Vielmehr beweist mir gerade dieser Widerspruch, dass Pollux in der That an verschiedene einzelne Stücke gedacht. Auch haben ja schon alte und neue Schriftsteller die Unzuverlässigkeit des Pollux gebührend gewürdigt[49].

Endlich lege ich auch kein Gewicht auf die von Anderen geäußerte Meinung, dass das Meer in der Dekoration nur an derjenigen Seite hätte dargestellt werden können, an welcher es wirklich in Beziehung zum Theater in Athen gelegen. Wenn der Zuschauerraum auch oben offen war, so konnte man doch höchstens von den alleroberſten Sitzreihen über die Bühne hinwegsehen, und es heißt der Einbildungskraft der alten Athener sehr wenig zutrauen, wenn man annimmt, sie hätten bei in ganz anderen Ländern spielenden Stücken Anstoß daran genommen, das Meer anderwärts zu anderen Gebäuden in einer anderen Lage zu sehen, als zu ihrem Theater in Athen.

IV. Dramen, welche im Heerlager spielen. Im ersten Akt von Sophokles' Aias ist ein Theil des griechischen Lagers vor Troja dargestellt. Das Zelt des Aias nimmt die Mitte ein. Zu seiner Rechten werden andere Zelte gestanden haben, zu seiner Linken wird die freie Natur dargestellt gewesen sein, nach SCHÖNBORN (S. 247) »eine vielleicht theilweise mit Gebüsch bedeckte Gegend oder auch zum Theil Hügel und Sanddünen«, nicht aber das Meer. Auch hier kann ich die aus den erwähnten Gründen von SCHÖNBORN beliebte Abweisung der Meeresaussicht nicht für gerechtfertigt ansehen. Verschiedene Stellen des Stückes, besonders Aias Anruf an die zum Meere rauschenden Ströme, den Hain und die Grotten des Meeresstrandes (V. 392 ff.) scheinen auf die Sichtbarkeit des Meeres hinzudeuten und auch sonst eine ausgeführtere Landschaft nothwendig zu machen, als SCHÖNBORN anerkennen will.

Die übrigen im Lager spielenden Dramen haben Euripides zum Verfasser. Iphigeneia auf Aulis spielt in einem Barackenlager (SCHÖNBORN, S. 229) am Strande von Aulis. In Bezug auf die Details der Dekoration ist SCHÖNBORN auch hier sehr skeptisch, und in der That lässt sich dem Stücke nicht viel mehr entnehmen, als dass Aulis sandiger, meerumwogter Strand dargestellt und nach V. 9—11 das Meer doch sicher sichtbar gewesen ist. Dass die von Agamemnon hervorgehobene Ruhe und Stille sich in der landschaftlichen Dekoration ausgesprochen habe, ist natürlich zu bezweifeln. Das Zeltlager, in dem die Hekabe spielt, lässt wenig landschaftliche Zuthaten erkennen, dasjenige des Rhesos scheint Feld und Gebüsch zur Linken des Hauptzeltes vorauszusetzen, weil die Wachen dort die Nachtigallen schlagen

[47]) Vgl. LOHDE, a. a. O. S. 9.
[48]) A. a. O. S. 11 u. S. 17.
[49]) NICOLAI, Gesch. der griech. Literatur S. 406.

horen (SCHÖNBORN, S. 241), um so interessanter aber ist die vom Zeltlager der Hellenen vor Troja in den Troades nothwendig sichtbare Aussicht. Ich setze SCHÖNBORN's Beschreibung mit seinen daran geknüpften Bemerkungen her (S. 225—236): »Die Stadt Troja bildet den Hintergrund der Hauptwand. Die Stadt liegt aber fern, daher sind gewiss nur einzelne Theile der Stadt, etwa einige Theile der Mauern, Tempel und die Burg etwas deutlicher an den Stellen der Hinterwand, wo die Zelte des Vordergrundes nicht die Aussicht in die Ferne benahmen, angegeben gewesen. Erwähnenswerth ist es, dafs die Szenerie, wie eben angedeutet, hier einen Hintergrund darbietet, aber doch in grellem Gegensatz zu dem, was wir unter Fernsichten verstehen. Da eine künstliche Beleuchtung fehlte, das fern Liegende nur klein dargestellt werden konnte, so ist diese und auch andere ihr ähnliche Fernsichten gewifs nur als Nebensache in dem Bilde behandelt gewesen, wie sich schon daraus ergibt, dafs dergleichen überhaupt nur selten durch die Handlung gefordert worden.« Weshalb SCHÖNBORN einen »grellen Gegensatz« zu dem, was wir Fernsicht nennen, konstituiren will, sehe ich nicht recht ein, wenn er nicht etwa an märchenhaft beleuchtete, in der Ferne aus den Wogen auftauchende Zauberstähle unserer Opern und Feerien gedacht hat. Ich glaube, es steht nichts im Wege sich die Stadt in der Ferne trotz aller Verschiedenheiten in ähnlicher Weise dargestellt zu denken, wie etwa die Lästrygonenstadt auf dem zweiten Lästrygonenbilde der esquilinischen Odysseelandschaften des Vatikan[50].

V. Drama mit ärmlich aussehendem Gebäude. Es ist dies von den Tragödien nur die Elektra des Euripides. Was der Hintergrund aufser dem Bauernhaus und den Stallungen und dem Berge, an dem das Gehöft lag (V. 210), noch dargestellt haben mag, ist nicht zu bestimmen. Dafs es eine abgelegene Gegend war, geht aus V. 246 hervor. Eine gewisse landschaftliche Komposition ist demnach vorauszusetzen.

VI. Dramen mit eigentlichen Landschaftsbildern als Szenerie. Sie interessiren uns für den Zweck dieser Schrift natürlich weit aus am meisten. Vorwegnehmen wollen wir den Kyklops des Euripides, bei dem als einem Satyrspiel schon nach Vitruvs Angabe und nach der Natur der Sache eine landschaftliche Dekoration vorausgesetzt werden muss, und wir finden hier denn auch in der That eine ganz kulturlose öde Berggegend in der Nähe des Aetna dargestellt. In der Mitte lag die Höhle des Kyklopen. Ob der Aetna selbst im Hintergrunde dargestellt gewesen, ist zweifelhaft, doch erscheint es nach verschiedenen Andeutungen im Stücke nicht unwahrscheinlich.

Die erhaltenen Stücke des Aischylos, die eine landschaftliche Dekoration voraussetzen, sind: der erste Akt der Choëphoroi[51], die Hiketiden und der Prometheus.

Sicher ist bei dem ersten Akte der Choëphoroi freilich nur die Darstellung des Grabhügels des Agamemnon in einiger Entfernung von der Stadt[52]. Des Grabhügels gedenkt Orestes gleich bei seinem ersten Auf-

[50]) Arch. Ztg. 1852, Tf. XLVI. Meine Ausgabe Tafel II.

[51]) Die zweite Szenerie der Eumeniden, welche den Areopag darstellte, gehört nicht hierher. Ihre Dekoration ist wahrscheinlich sehr einfach gewesen. Vgl. SCHÖNBORN S. 215.

[52]) Dafs das Grabmal in der Orchestra gelegen, wie Einige annehmen, halte auch ich aus allgemeinen Gründen für unwahrscheinlich und die doppelte Szenerie für wahrscheinlich. HERMANN, de re scenica p. 8 und SCHÖNBORN a. a. O. S. 222 f. gegen GENELLI, DROYSEN, DONNER und FRANZ.

treten, die Entfernung von der Stadt ergibt sich für diesen ersten Akt aus Vers 22, 84—86, 567—569. Weiteres ergibt sich aus dem Texte nicht. Wenn SCHÖNBORN darauf hinweist, dass Bäume und Gebüsch das Grab umstanden haben mochten und in der Ferne vielleicht Einiges von der Stadt oder dem Königspalaste sichtbar gewesen (S. 224), so geht er hier weiter, als bei anderen Stücken. Die Wahrscheinlichkeit aber hat er allerdings für sich, denn das Grabmal fern der Stadt lässt sich ohne landschaftliche Zuthaten nicht wohl dargestellt denken, am wenigsten aber wäre die Beihilfe des Agatharchos, die wir für die Oresteia angenommen, für die Darstellung eines einfachen Grabmales nothwendig gewesen.

Die Szene der Hiketiden des Aischylos beschreibt DONNER als »freie Gegend am Meeresufer, auf einer Seite die See, auf der anderen die Stadt Argos«. Wenn SCHÖNBORN, der eine hügelige, öde Gegend an der Küste von Argos ohne Menschenwohnungen, aber mit einem Hain und einem Altar geschmückt annimmt, die Sichtbarkeit der Stadt positiv leugnet, so sind die Gründe, die er dafür anführt (S. 284), dass nämlich der von der Stadt herkommende König sich eines Wagens bedient und dass Danaos sich eine Begleitung zu seiner Sicherheit nach der Stadt ausbitte, schwerlich gegen eine Fernsicht auf die Stadt vollbeweisend; allein nothwendig ist es ebensowenig, dass die Stadt sichtbar gewesen, wogegen der hügelige Charakter der Gegend in den Versen 117 und 776 deutlich genug ausgesprochen ist, und des »langgestreckten« und »offenen« Haines in den Versen 508 und 509 als eines nothwendig sichtbaren Gegenstandes gedacht wird. Dass das Meer und die Schiffe sichtbar gewesen, erscheint mir nach den Versen 743—44, 764 bis 775, 825 ff., unzweifelhaft. SCHÖNBORN (S. 285), der, wie schon bemerkt, eine merkwürdige Abneigung gegen die Darstellung des Meeres in den alten Dekorationen hat, beruft sich auch hier, wie stets, nur auf das vermeintlich allgemein giltige Theatergesetz des Pollux, dass das Meer nur an der rechten Seite der Bühne hätte dargestellt werden dürfen, wogegen es auch hier wieder, wie merkwürdiger Weise in einer ganzen Reihe anderer Stücke, an der linken Seite hätte sichtbar werden müssen. Gerade dieser ganzen Reihe von Stücken gegenüber kann ich, wie schon früher bemerkt, die Allgemeingültigkeit des genannten »Gesetzes« unmöglich zugeben.

Die Dekoration des Prometheus geht aus dem Wortlaut des Textes klar genug hervor. Die menschenöde Wüstenei am fernen Saum der Erde (V. 1 u. 2), die steile Felswand (V. 4 u. 5), die sturmumbrauste Kluft (V. 15), die Entblössung von aller Vegetation des von hellem Sonnenstrahl gesengten Schauerfelsens (V. 20—30), der Stromeswellen und der Meereswallungen endloses Glanzspiel (V. 89 u. 90), Alles dieses vereint sich deutlich zu dem Bilde eines am Meeresufer einsam und abgelegenen schauerlich steilen Felsens. SCHÖNBORN (S. 289 u. 290) leugnet auch hier, dass das Meer sichtbar gewesen, er beruft sich hier vor allen Dingen darauf, dass Okeanos und die Okeaniden durch die Luft kommen. Das aber thaten die Götter des alten Drama's in der Regel und kann als Beweis daher nicht angeführt werden. Der Fels allein konnte die Skenenwand doch nicht ausfüllen, was ist wahrscheinlicher, als dass das Meer, an dem er doch zweifellos liegend gedacht wurde, dargestellt war? Der Anruf des Prometheus (V. 89 u. 90) weist auch allerdings (obgleich SCHÖNBORN dies leugnet) auf das Meer ebenso deutlich als auf etwas Gegenwärtiges hin, als alle anderen Anrufe, die SCHÖNBORN selbst in ähnlichem Sinne in anderen Stücken zitirt, und der ganze Prometheus des Aischylos ist in der That so von Meersturm-

hauchen durchweht, dafs eine Nichtandeutung des Meeres in der Dekoration geradezu als unwahrscheinlich hingestellt werden mufs [53]). Vor allen Dingen weisen die Worte des Prometheus in der Schlufsszene unzweideutig auf die Sichtbarkeit des Meeres hin: »Und das wogende Meer, hoch sching' es empor in tobendem Schwall«, ruft Prometheus V. 1049 u. 1050 aus, und in Vers 1088 heifst es mit dürren Worten: »Der Aether vermählt sich der wogenden See« [54]). Wie dies dargestellt gewesen, geht uns an dieser Stelle Nichts an; genug, dafs Aischylos es als dargestellt sich gedacht und in irgend einer Weise verdeutlicht haben wird.

Von den Stücken des Sophokles, die in freier Natur spielen und daher einen landschaftlichen Hintergrund voraussetzen, haben wir zuerst der zweiten Szenerie des Aias zu gedenken. Dafs sie eine einsame wilde Gegend darstellte, ist gewifs. Die meisten Erklarer nehmen aufserdem Gebüsch und Meer an. Nach Vers 862—863 werden die Gefilde, Quellen und Flüsse Trojas als »Diese hier«, also doch wohl als in irgend einer Weise sichtbar bezeichnet [55]). Eines Haines wird Vers 891 als sichtbar gedacht. Hindeutungen auf's Meer finden sich in diesem Theile des Stückes nicht, doch könnte man die Verse 654 u. 655 des vorigen Theils, in denen Aias sagt: »Drum eil' ich hin zum Bade nach den grünen Auen des Meergestades« dafür anführen, dafs die zweite Hälfte in der That am Meergestade spielte, ohne dafs man jedoch behaupten könnte, das Meer sei sichtbar gewesen. Die ganze Szene wird sich im Detail nicht rekonstruiren lassen. Dafs sie aber eine eigentliche Landschaft dargestellt, ist gewifs.

Die grofsartigste Landschaft ergibt sich aus dem Texte des Philoktetes für dieses Stück. Es spielt (V. 1) »am Strand vom Lemnos ringsumflofsnen Auen«. Eine Felsenhöhle (V. 27, V. 271 u. 272, 1081 ff., 1453) bildete die Wohnung Philoktets. Im Hintergrunde war der feuerspeiende Berg Mosychlos sichtbar, denn Vers 800 sagt Philoktet: »Verbrenne mich in Lemnos' Flammengluthen dort, den oft von mir gerufnen« [56]), und V. 986 ff. ruft er aus: »O Inselland von Lemnos, allgewaltge Gluth aus Hephaistos Esse, das denn duldet ihr, dafs dieser euch gewaltsam eueren Höhen entführt?« Der Anruf der Buchten des Meeres mit den schroffen Felsenabhängen V. 936 ff. würde keinen Sinn haben, wenn diese λιμένες und προβλῆτες nicht sichtbar gewesen wären. Eine Quelle in der Nähe der Höhle kommt V. 21 zum Vorschein. Dafs das Gebirge des Hermes sichtbar gewesen, bezeugt V. 1459. Vom Meer endlich nimmt Philoktet am Schlufs in der allerunzweideutigsten Weise, als von etwas Gegenwärtigem Abschied [57]). Es war also eine wilde Berggegend am Meeresstrand dargestellt. Dafs Schönborn (S. 264) auch hier die Sichtbarkeit des Meeres für unwahrscheinlich hielt, obgleich er den eher unsicherer als sicherer bezeichneten Vulkan im Hintergrunde für sichtbar hält, dürfen wir nach dem früher Gesagten nunmehr wohl einfach als einen Eigensinn des trefflichen Gelehrten bei Seite lassen. Wenn er sich aber hier plötzlich dafür, dafs das als sicht-

---

[53]) Vgl. auch die Verse 531, 574, 582, 1001.

[54]) V. 1049 ff. κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ ῥοθίῳ συγχώσειεν τῶν τ' οὐρανίων ἄστρων διόδους, κτλ. — V. 1088: Ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντῳ.

[55]) Κρῆναί τε ποταμοί θ' οἵδε, καὶ τὰ Τρωϊκὰ πεδία προσαυδῶ.

[56]) τῷ Λημνίῳ τῷδ' ἀνακαλουμένῳ πυρί.

[57]) χαῖρ' … κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, οὗ πολλάκι δὴ τοὐμὸν ἐτέγχθη κρᾶτ' ἐνδόμυχον πληγῇσι νότου.

bar Angerufene nicht immer wirklich fichtbar gewefen fein konne, auf die Anrufung des Bergwilds (V. 937) und der Vögel (1146) beruft, fo mochte ich doch fragen, warum denn Bergwild und Vögel nicht als Staffage der Dekoration gemalt fein konnten. Dem Geifte der antiken Malerei hätte das ficher am Wenigften widerfprochen. Dafs fie aber nothwendiger Weife dargeftellt fein mufsten, will ich nicht behaupten. Genug, die Grofsartigkeit und Einfamkeit der Landfchaft tritt uns aus dem Texte des Philoktet klar vor Augen, und da wir wiffen, dafs Sophokles auf die Dekorationen Werth legte, fo muffen wir annehmen, fie habe fich auch in der gemalten Szenerie deutlich wiedergefpiegelt.

Endlich haben wir das feiner lieblichen Naturfchilderungen wegen berühmte letzte Stück des Sophokles, feinen Oedipus auf Kolonos zu betrachten. Es fpielt vor dem Hain der Eumeniden bei Kolonos. Antigone fchildert hier dem blinden Vater V. 14 ff. die Gegend in der ausgefprochenen Abficht, ihm das Augenlicht durch die Schilderung zu erfetzen. Es verfteht fich daher, dafs fie auf Sichtbares hindeutet. Sie fagt:

> Unfel'ger Vater Oedipus, von Thürmen ift
> Dort eine Stadt umgürtet, fern dem Auge noch.
> Doch diefer Ort ift heilig, (leicht erkennt man es)
> Von Rebe, Lorbeer, Oel umblüht, anmuthig tont
> Zahllofer Nachtigallen Lied im tiefen Hain.
> Beug' hier die Glieder auf den unbehauenen Fels [58]).

Diefe Schilderung gibt in der That ein völlig klares Bild der Szenerie, dem nur wenig hinzuzufügen ift. Dafs die feineren Ausführungen der Naturbefchreibung im Chorlied V. 668 ff. zum grofsen Theil ihrer Detailirung wegen als poetifche Ausfchmückungen, die im Bilde nicht zur Geltung kommen konnten, anzufehen find, liegt auf der Hand. Dagegen fcheint im V. 156 ff. auf Quellen im grünen Gefilde des ftillen Haines hingedeutet zu werden. Auf den Streit, wie alle diefe Gegenftände angeordnet gewefen, ob die Stadt in der Ferne rechts oder links von dem Hain fichtbar geworden u. f. w., brauchen wir uns hier nicht einzulaffen. Er ift für unferen Zweck ohne Bedeutung [59]). Wahrfcheinlicherweife aber hat Sophokles dafür geforgt, dafs das tiefe und zarte Naturgefühl, welches die Poefie diefes feines letzten Stückes athmet, durch die inzwifchen technifch doch ficher vorwärtsgekommene Malerei unterftützt worden fei.

Die Durchmufterung der Stücke der Tragiker haben wir fomit beendet. Auf die Komiker, befonders auf Ariftophanes, brauchen wir hier für unferen Zweck nicht näher einzugehen. Die Stücke des Ariftophanes haben theils einfache Häufer zur Hauptdekoration gehabt, theils fehr komplizirte Vorrichtungen erheifcht, welche, wie in den »Wolken«, eine eigentlich landfchaftliche Wirkung doch nicht gemacht haben können. Landfchaftlich mufs aber jedenfalls die Szenerie der »Vögel« gewirkt haben, und in den »Fröfchen« kann fowohl die erfte Lokalität, welche das Haus des Herakles am acherufifchen See darftellte, wie die zweite, welche die Unterwelt war, durch landfchaftliche Zuthaten fich ausgezeichnet haben [60]).

Wir können fomit nunmehr zufammenfaffen, was fich aus der Betrachtung der einzelnen Dramen für den Inhalt der antiken Bühnenmalerei im

[58]) Hier, wie in früheren Fällen, habe ich Donner's Ueberfetzung citirt.
[59]) Vgl. Schönborn S. 273.
[60]) Schönborn S. 351 ff.

Allgemeinen ergibt, und, indem wir hiermit das früher über ihre Technik Geſagte verbinden, das Geſammtreſultat dieſer Unterſuchung ziehen.

Zuvörderſt iſt klar, daſs die griechiſche Bühnenmalerei ihrer Aufgabe, die Illuſion im dargeſtellten Stück zu erhöhen, gewachſen war. Sie ſcheute vor keiner Schwierigkeit zurück und war in der Regel im Stande, Alles darzuſtellen, was der Dichter dargeſtellt haben wollte, ſowohl den Vordergrund, dem man hier und da allerdings durch plaſtiſch architektoniſche Ausführung zur Hülfe kommen mochte, als auch den Hintergrund und die ſchimmernde Ferne, in welcher das Gebirge, die ferne Stadt oder vielleicht auch gelegentlich das Meer ſichtbar wurde. SCHÖNBORN will freilich Fernſichten nur in den Troades, im Oedipus auf Kolonos, im Ion und im Philoktet anerkennen[61]), allein wenn ſie in dieſen Stücken ſicher ſind, ſo dürfen wir ſie in anderen, in welchen ſie die Anſchaulichkeit des Textes erhöhen würden, mindeſtens auch für wahrſcheinlich halten. SCHÖNBORN weiſt die Fernſichten beſonders bei den Stücken, deren Mitteldekoration der Königspalaſt war, ab, indem er meint, man habe über denſelben nicht hinwegſehen können. Allein in dieſer Beziehung erſcheint mir GENELLI's Theorie von dem ſehr hohen Horizonte der antiken Bühnenmalerei, wie oben ausgeführt, wahrſcheinlicher, ja, wahrſcheinlicher, wenn wir mit SCHÖNBORN einen gemalten Königspalaſt, mit dem das Ganze leichter in Einklang geſetzt werden konnte, als wenn wir mit GENELLI ein plaſtiſch-architektoniſches Gebäude in der unteren Hälfte der Szene annehmen[62]). Für die oberſten Sitzreihen erheiſchte die richtige Perſpektive ja auch einen ſo hohen Horizont, und da uns alle ſpäteren Wandmalereien immer noch eine groſse Vorliebe für einen hohen Horizont zeigen, ſo iſt es wahrſcheinlicher, daſs das perſpektiviſche Gefühl eines Agatharchos den Horizont für die unteren Sitzreihen zu hoch, als daſs ſie denſelben für die oberen Sitzreihen zu niedrig genommen habe. Ein gewiſſes Schema, eine gewiſſe Uebereinſtimmung iſt in den Dekorationen ihrer Hauptvertheilung nach wohl vorauszuſetzen, da ſie doch alle auf einen Namen zurückgeführt werden, und es iſt daher wahrſcheinlich, daſs der Hintergrund mit einer Art Fernſicht, der ſich in einigen Stücken nachweiſen, in anderen wahrſcheinlich machen läſst, faſt keinem Stücke gefehlt habe.

Eine andere Frage iſt die, ob die Dekorationsmalerei der Alten die bekannten Stätten mit realiſtiſcher, porträtartiger Naturtreue kopirt habe, oder nicht. Für die erſtere Anſicht hat beſonders GEPPERT in ſeinem Werke »die altgriechiſche Bühne«[63]) ſehr energiſch die Lanze gebrochen. G. HERMANN[64]) hat ſie lebhaft beſtritten, und SCHÖNBORN hat faſt für jedes einzelne Stück[65]) die Unzulänglichkeit der GEPPERT'ſchen Gründe nachgewieſen. Ich glaube, die Frage iſt am einfachſten zu beantworten, wenn wir uns des früher aufgeſtellten, beſonders von LOHDE hervorgehobenen Grundſatzes erinnern, daſs wir uns in dubio, ſoweit dies nicht anerkannten Unterſchieden der antiken

---

[61]) S. 236.

[62]) Zu weit aber geht GENELLI wohl, wenn er annimmt, der Horizont habe noch höher gelegen, als die zuoberſt befindlichen Zuſchauer (a. a. O. S. 59) und es ſei daher niemals der Himmel an der Skene maleriſch mitdargeſtellt geweſen (S. 58 f., vgl. S. 66).

[63]) S. 137 ff.

[64]) Zur Elektra des Sophokles, V. 4.

[65]) Die Skene der Hellenen S. 36—38, vgl. S. 156, 159, 168, 171, 178–179, 182—183, 185, 206, 230 und ſonſt.

und der modernen Kunst widerspricht, die antike Bühne und vor allen Dingen die antiken Dekorationen nicht in allen Stücken als von den unsrigen so gar grundverschieden vorzustellen brauchen. Besonders in Fällen, in denen damals wie heute das Bedürfniss oder der gesunde Menschenverstand entscheiden mussten, dürfen wir uns gar wohl auf Analogien der heutigen Bühnenmalerei berufen. Nach solcher Analogie glaube ich behaupten zu dürfen (und SCHÖNBORN's Darstellung S. 36—37 stimmt damit ziemlich überein), dass die griechischen Zuschauer, so gut wie die heutigen, wenn der Dichter sie in eine ihnen allbekannte und vertraute Gegend versetzte, dieselbe auch in erkennbarer Weise dargestellt sehen wollten, wobei es sich dem ganzen Charakter der griechischen Zeit nach von selbst versteht, dass nur die wesentlichen Züge, nicht minutiöse Zufälligkeiten, welche auch die gute menschliche Porträtbildnerei verwarf, zur Darstellung kamen. Zu einer photographisch treuen Wiedergabe der Landschaft reichte so wie so die damalige Technik sicher nicht aus. Erkennbar aber konnte das Gebäude, die Stadt oder die Landschaft sehr wohl gemacht werden. Handelte es sich dagegen um weit entfernte, ausländische oder gar fabelhafte Gegenden, wie in den Persern, der Helena und dem Prometheus, so hat der Maler sicher frei nach seiner Phantasie geschaffen, und wir haben Grund, anzunehmen, dass das Publikum in solchen Fällen lieber einen Ueberschuss an phantastischer Ausschmückung, als einen nüchternen Realismus gesehen haben wird. Aber auch die bekannten Gegenden konnten selbstverständlich in der grauen Vorzeit, in welcher die meisten Dramen spielen, nicht so ausgesehen haben, wie in der bei ihrer Aufführung gegenwärtigen Zeit, und wenn der Bühnenmaler es gewagt hätte, einem in attischer Heldenzeit spielenden Stücke die Akropolis mit den nach den Perserkriegen entstandenen Baulichkeiten vorzuführen, so würde das dem griechischen Publikum sicher ebenso lächerlich vorgekommen sein, wie wenn man im heutigen deutschen Theater einem in der Nibelungenzeit zu Worms am Rhein spielenden Drama das Rietschel'sche Lutherdenkmal oder auch nur einem in Berlin Friedrichs des Grossen spielenden Stücke das neue Rathhaus zum Hintergrunde geben wollte. Dagegen konnte die zweite Szenerie in den Lysistraten des Aristophanes natürlich sehr wohl die Akropolis in ihrer damals modernen Gestalt zur Darstellung bringen[66].

Schwerer ist eine andere hiehergehörige Frage zu beantworten, wie nämlich die Dekoration der alten Kulissen, der prismatischen Periakten, sich mit der Hauptszenerie der Fronte der Skenenwand zu einem Ganzen verbunden habe. Dass die Periakten häufig nur Vordergrundstücke getragen haben sollten, welche, wie unsere Seitenkulissen, für verschiedene Stücke in gleicher Weise hätten benutzt werden können, ist nach den Nachrichten der alten Schriftsteller[67] nicht wahrscheinlich. Vielmehr geht aus ihnen hervor, dass sie in der Regel Dekorationen getragen, welche eher der Ferne als der Nähe anzugehören scheinen, so dass es im Allgemeinen schwer ist, sich eine anschauliche Vorstellung von dem Zusammenstimmen beider Arten der Szenerie, der versilis und ductilis[68], zu machen. Wenn wir uns daher nicht in unfruchtbaren Vermuthungen ergehen wollen, so werden wir uns in dieser Beziehung begnügen müssen, uns die Vereinigung der Hauptdekoration mit den

[66]) Vgl. SCHÖNBORN a. a. O. S. 299.

[67]) Vitr. lib. V, cp. 6, § 9, siehe Anm. 31. Pollux IV, § 131: κατεβάλλετο δ' ἐπὶ ταῖς περιάκτοις ὄρος δεικνύντα ἢ θάλατταν ἢ ποταμὸν ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.

[68]) Servius ad Verg. Georg. III, 24.

Seitenkulissen im altgriechischen Theater im Wesentlichen zwar dem Zweck aller Dekoration, die Illusion zu fördern, folgend, in manchen Beziehungen aber doch durch konventionelle Voraussetzungen, wie sie kein Theater ganz entbehren kann, beeinflufst zu denken[69]). Gewisse konventionelle Bezeichnungen können dem Publikum so in Fleisch und Blut übergehen, dafs sie eher zur Erhöhung der Illusion beitragen, als dafs sie dieselbe beeinträchtigen.

Nach allem Diesen können wir zu dem Hauptresultat dieses ganzen Kapitels übergehen und die Schlufsfrage stellen. Welche Bedeutung hatte die alte Skenographie, hatte die Bühnenmalerei der Griechen, wie sie durch Agatharchos entwickelt worden war, für die Geschichte der Landschaftsmalerei überhaupt und insbesondere der landschaftlichen Darstellungen in der Kunst der alten Griechen?

Zunächst mufs anerkannt werden, dafs in der That die Skenographie zum ersten Male in der alten Kunst die Kluft überbrückt hat, welche den bildenden Künstler von der Landschaft trennte. Dafs vor ihr in dieser Beziehung so gut wie Nichts geleistet worden war, ist nach den vorhergehenden Kapiteln dieses Abschnittes ohne Weiteres evident. Dem von Haus aus anthropomorphischen Natursinn der Griechen hatte die Landschaftsmalerei als solche widerstrebt. Zum Zwecke der Illusion bei dramatischen Aufführungen aber konnte man ihrer nicht entbehren, und dieser Zweck der Illusion führte zu gleicher Zeit das Durchbrechen des anthropomorphischen Standpunktes, der durch die Naturbeobachtung nicht bestätigt wurde, und den Versuch perspektivischer Darstellungen herbei, die, so unvollkommen sie geblieben sein mögen, doch weit über das vorher von den Griechen oder von den Orientalen Geleistete herausgingen.

Allein in eben diesem Zwecke liegt auch die Beschränkung, die wir unserer Auffassung der Skenographie als einer Art Landschaftsmalerei hinzufügen müssen. Die Landschaftsmalerei als freie Kunst ist sich Selbstzweck. Dies war die Skenographie der alten Griechen aber keineswegs. Erfunden aus der Logik des Bühnenprinzips, welche Illusion durch die Szenerie sowohl wie durch die Verkleidung und durch die Worte hervorbringen mufste, blieb die Bühnenmalerei doch immer nur ein untergeordneter Bestandtheil der gesammten dramatischen Aufführung, sie blieb nur ein zuweilen landschaftlicher H i n t e r g r u n d für das reiche, bunte und plastisch-lebendige Historienbild, welches die Handlung des Dramas im Vordergrund entfaltete. Von einer Landschaftsmalerei der Landschaft willen waren daher auch die landschaftlichsten Theaterdekorationen doch noch weit entfernt, und diese Entfernung wird sich sicher in der flotten, aber flüchtigen und niemals grellen und minutiösen Manir ihrer Darstellungsweise auf's Klarste ausgesprochen haben, ja, es wäre möglich, dafs diese Hintergrundsmanir auch in späterer Zeit sich auf die Landschaftsmalerei, als sie selbständig auftrat, vererbt hätte, so dafs von diesem ihrem Ursprung her ihr in der ganzen antiken Welt eine Schwäche anhaften geblieben wäre. Aber wir wollen dem folgenden Abschnitt nicht vorgreifen.

Gewifs ist, dafs die Skenographie die ältesten und ihrer Zeit die bedeutendsten und selbständigsten Landschaften dargestellt hat und daher gewisser

[69]) Pollux IV, § 126. εἰ δ' ἐπιστραφεῖεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον, ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσιν. Vgl. LOHDE, S. 7, Anm. 4. SCHÖNBORN S. 107, Anm. 43.

maſsen als die Mutter der Landſchaftsmalerei, daſs ſie als die einzige Kunſtweiſe anzuſehen iſt, welche ſchon in voralexandriniſcher Zeit Landſchaften auf die Fläche zu bannen verſucht hat, und welchen Einfluſs ſie dadurch auf die in der Entwicklung begriffene Tafelmalerei ausgeubt hat, haben wir im vorigen Kapitel geſehen. Aber eben ſo gewiſs iſt es, daſs ſie, wie ſie ſelbſt nur in Bezug auf die Handlung des Dramas da war, ſo auch in der Tafelmalerei dieſer Zeit nur die Ausbildung von Hintergründen zu Figurenbildern hervorgerufen hat, ſo daſs auch ſie, weit entfernt davon eine Ausnahme zu bilden, vielmehr eine unmittelbare Beſtatigung des ſchon fruher als muthmaſslich hingeſtellten, durch den Verlauf dieſes Abſchnittes aber völlig klar gemachten Reſultates erſcheint, daſs die griechiſche Kunſt in der Zeit vor Alexander dem Groſsen eine wirklich ſelbſtändige Landſchaftsmalerei nicht beſeſſen hat.

SCHLUSS-KAPITEL

Wenige Worte werden genügen, um die Ergebniſſe der einzelnen Kapitel dieſes Abſchnittes zu einem anſchaulichen Geſammtbilde der Rolle zu vereinigen, welche die Landſchaft in den bildenden Künſten des nationalen Hellenenthums vor Alexander dem Groſsen ſpielt.

Die eigenthumliche Geſtaltung der griechiſchen Landſchaft, welche einer maleriſchen Auffaſſung nicht ſonderlich günſtig war, und die hohe plaſtiſche Korperſchonheit des griechiſchen Volkes, welche das Auge des Künſtlers unwiderſtehlich gefangen nahm, vereinigten ſich, um dem Naturſinn der Griechen von Haus aus eine mehr plaſtiſche als maleriſche Richtung zu geben, d. h. eine Neigung, mehr beim Einzelnen der Natur zu verweilen, z. B. in der Landſchaft bei dem einzelnen ſchonen Baum, vor allen Dingen aber bei der ſchonen Menſchengeſtalt ſelbſt, als ein groſseres Stück der Erdoberfläche mit Hintergrund und Vordergrund, Himmel und Horizont und Allem was darin dem Auge ſich darſtellt, als Ganzes aufzufaſſen. Dieſer plaſtiſche Naturſinn der Griechen ſtellt ſich zunachſt in dem Gotterglauben der griechiſchen Naturreligion als ein durchaus anthropomorphiſcher dar. Die ganze Natur wird zerſplittert, individualiſirt und in eine Anzahl von Gottheiten mit menſchlicher Geſtalt aufgeloſt: ein anthropomorphiſcher Pantheismus der heiterſten und lebendigſten Art, wie kein anderer Volksglaube ihn geſchaffen. Die Naturvorgänge geſtalten ſich dabei zu anmuthigen menſchlichen Fabeln. Und in dieſem mythiſchen Gewande erſcheint der eigenthümliche griechiſche Naturſinn in der Poeſie Heſiods und Homers, um vom Epos auf die Lyrik und das Drama vererbt zu werden und für alle Zeiten der weſentliche Inhalt der helleniſchen und der helleniſtiſchen Dichtkunſt zu bleiben. Indeſſen lebten die Griechen in zu naher Beziehung zur Natur, als daſs ihnen die landſchaftlichen Wirkungen hätten ganz entgehen können; ſo macht ſich neben jener mythiſchen Vermenſchlichung der Natur doch auch ſchon in der früheſten griechiſchen Poeſie gelegentlich eine gewiſſe rein landſchaftliche Anſchauung

der Natur in Lokalſchilderungen, Vergleichen und dergleichen gehend. Aber jene urſprünglichere eigenthümlichere griechiſche Naturanſchauung läſst den landſchaftlichen Sinn doch zu keiner rechten Entfaltung kommen, wenn er gegen das Ende der Epoche auch zunimmt, bleibt er doch immer im Banne des Anthropomorphismus und kann zu einem vollfreudigen innigen ſelbſtſtändigen Aufſchwung nicht gelangen.

Dieſer Entwicklung des griechiſchen Naturſinns nun geht die Auffaſſung und Darſtellung der Natur in den bildenden Künſten der Griechen durchaus parallel. Die bildenden Künſte haben ſich ſpäter ſelbſtändig entwickelt, als die Poeſie. Zur Zeit Homers lagen ſie noch in den Banden des Orientes und ſpiegelten daher, wie wir geſehen haben, auch wohl die realiſtiſchere, wenngleich ebenſowenig ſelbſtändige landſchaftliche Auffaſſung der Aſiaten in einer ebenſo unbeholfenen Darſtellungsweiſe wieder, wie dieſe ſelbſt ſie anwendeten. Sobald aber die bildenden Künſte der Griechen, von dieſen Feſſeln befreit, auf eigenen Fuſsen zu wandeln gelernt hatten, ſpricht ſich in ihnen auch ſofort die ſelbſtändige und eigenthümliche Naturanſchauung der Griechen aus.

Zunächſt verſteht es ſich von ſelbſt, daſs, wie die mythiſchen Stoffe zugleich die Stoffe der Poeſie ſind, ſo die poetiſchen Stoffe zugleich die Stoffe der bildenden Künſte ſind und daſs daher die ganze Naturanſchauung, welche durch den Mythus verkörpert iſt, auch in der Plaſtik und Malerei wiederauftritt. Allein auf dem Durchgange durch Mythus und Poeſie iſt die Naturbedeutung ſelbſt doch oft ganz verloren gegangen, ſodaſs die Fabeln in den bildenden Künſten ſehr oft nur als menſchliche Fabeln auftreten, ohne daſs ſich noch Spuren ihres Urſprungs aus Naturbeobachtungen erkennen lieſsen. Immer jedoch iſt dies keineswegs der Fall. Sobald die freier gewordene Technik dem Künſtler eine beliebige Bewegung geſtattet, zeigen die Formen der einzelnen mythiſchen Geſtalten oft ſehr deutliche Anklänge an die Naturelemente, die ſie verkörpern. Je höher die Gottheit ſteht, je mehr ethiſche Momente ſich in ihr alſo im Volksbewuſstſein beigeſellt haben, oder je einfacher die dargeſtellten Heroen eine hiſtoriſche Ueberlieferung verkörpern, deſto mehr tritt die Anſchmiegung der menſchlichen Formen an elementare Eigenſchaften zurück; einem je niederen Kreiſe die Gottheit aber angehört, je enger ſie alſo im Volksbewuſstſein noch mit der landſchaftlichen Natur verwachſen iſt, deſto deutlicher glaubt der Künſtler in der Darſtellung ihrer Formen das natürliche Element ſich wiederſpiegeln laſſen zu müſſen. So wird in den Fluſsgöttern das naſſe Element durch die weichflüſſigen Umriſſe der Formen und die Haltung des Körpers, in den Satyrn die knorrige Waldnatur durch gelinde thieriſche Abzeichen, durch ſtruppiges Haar und durch knorrige Muskelbildungen verſinnlicht. Und nicht nur in den einzelnen Geſtalten, ſogar in der Darſtellung von Handlungen zeigt der Künſtler gar nicht ſelten, daſs er ſich der Verkörperung eines Naturvorganges durch den Mythus noch vollkommen bewuſst iſt. Wer würde die Boreasvaſe des Berliner Muſeums anſehen können, ohne zu fühlen, daſs es ein verkörperter Sturmwind ſei, welcher hier in menſchlicher Geſtalt dargeſtellt worden? In dieſer Beziehung haben die bildenden Künſte, ſobald ſie die techniſchen Schwierigkeiten überwunden haben (und erſt dann finden wir die landſchaftlichen Anklänge der gedachten Art in ihren Geſtalten ausgedrückt), ſogar vor der Poeſie die Mittel voraus, ſich die Naturbedeutung oder den Naturvorgang in den einzelnen Geſtalten oder in der Handlung des Mythus wiederſpiegeln zu laſſen.

Die Fabel will jedoch in den bildenden Künsten dieser Zeit zunächst als Fabel wirken. Durch die mythischen Personifikationen werden die Naturvorgänge ihrer selbst wegen, scheint es, nicht dargestellt, und selbst der landschaftliche Hintergrund wird doch auch nur wo die Fabel es dringend erheischt, durch Nereiden, Satyrn oder dergleichen angedeutet. Erst in der folgenden Epoche tritt auch in dieser Beziehung eine Wandlung ein.

Das landschaftliche Lokal als solches aber, ohne Vermenschlichung, in seiner natürlichen Gestalt, wie wir es gelegentlich in der Poesie doch schon und anschaulich zur Darstellung kommen sehen, kann lange Zeit in den bildenden Künsten bei Weitem nicht so hübsch veranschaulicht werden, wie in der Poesie. Erst später beginnt es, als Hintergrund, den Wettstreit mit den poetisch dargestellten Hintergründen.

Die Gründe dieses Auseinandergehens der Poesie und der bildenden Künste liegen in der verschiedenen Technik und in der eigenthümlichen Entwicklung, den Plastik und Malerei in den Händen der griechischen Künstler nahmen.

Der oft genannte plastische Sinn der Griechen, der, wie wir gesehen haben, doch wahrscheinlich mit der Natur ihrer Landschaft sowohl wie ihrer eigenen Körpergestaltung zusammenhing, mußte sich natürlich vor allen Dingen in der Plastik selbst zeigen. Die Plastik mußte die eigentliche griechische Nationalkunst werden. Und daß sie es in der That geworden, daß die Griechen die Gesetze der Plastik erkannt haben, wie kein anderes Volk vor ihnen und nach ihnen, daß sie in der Plastik ihre höchsten und vollendetsten Kunstwerke geschaffen haben, ist allbekannt. Eben diese Gesetze der Plastik aber schlossen die Darstellung landschaftlicher Gegenstände in dieser Kunst so gut wie ganz aus, beschränkte sie, wie wir gesehen haben, ganz auf Einzelheiten. Und zwar ließen die Griechen der guten Zeit diese Strenge des plastischen Gesetzes nicht nur in der Rundplastik, sondern auch im Relief walten. Auch im Relief der besten griechischen Zeit spielen die landschaftlichen Zuthaten als solche nur eine sehr untergeordnete Rolle und vereinigen sich niemals zu einem zusammenhängenden Ganzen des Hintergrundes.

Diese plastischen Gesetze haben in der Malerei an sich keine Geltung zu beanspruchen. Die Malerei, welche den vollen Schein des Wirklichen geben kann und in ihrer Vollendung soll, kann und soll auf der höchsten Stufe ihrer eigenartigen Entwicklung, auch wo sie die Landschaft nicht selbstständig und abgesondert auffassen will, doch alles Dargestellte in engen Zusammenhang mit dem landschaftlichen Hintergrunde bringen, der eine wichtige Rolle in ihr zu spielen berufen ist. Die griechische Malerei aber machte besonders Anfangs durchaus keinen Gebrauch von dieser Freiheit. Es ist nach allem Gesagten kein Wunder, daß das eigentlich malerische Gefühl von Haus aus dem griechischen Künstler mangelte. Alles wies ihn auf plastische Anschauung hin, und dieses plastische Gefühl mußte in den zeichnenden Künsten (um den Ausdruck Malerei für unmalerische Darstellungen gar nicht zu gebrauchen) zunächst zur Abzeichnung von Schattenrissen führen. Die Geschichte der Erfindung und ersten Entwicklungsstufen der Malerei, wie Plinius sie überliefert, ist in dieser Beziehung jedenfalls charakteristisch und voll innerer Wahrheit. Von den Schattenrissen kam man zunächst doch nur zu einer oligochromen farbigen Malerei, die in wenigen, die Natur nur annähernd nachahmenden Lokalfarben im Wesentlichen immer noch dem Silhouettenstil folgte. Das Ethos konnte in solchen Gemälden sehr wohl zur Geltung kom-

men; aber von eigentlich malerischen Effekten konnte keine Rede sein. Die Malerei blieb im Banne der plastischen Anschauungsweise und ging daher auch in den landschaftlichen Zuthaten zu den Figurendarstellungen kaum über das im Reliefstil Erlaubte hinaus. So stand es noch mit der griechischen Malerei, als die griechische Plastik bereits im Vollbewußtsein ihrer Kraft die höchsten Meisterwerke schuf, und einige untergeordnetere Zweige der Malerei, wie die Vasenmalerei, haben sich überhaupt niemals, wenigstens in dieser Epoche nicht, über diesen Standpunkt erhoben. Die griechische Vasenmalerei dieser Epoche ist Silhouettenmalerei geblieben, im Wesentlichen selbst bei den polychromen attischen Lekythen. Von eigentlich malerischen und daher auch von eigentlich landschaftlichen Darstellungen finden sich keine Spuren in ihr, im vollen Sinne nicht einmal auf den später zu besprechenden, der folgenden Epoche angehörigen unteritalischen Vasen. Fragen wir nach den Gründen dieser Zurückhaltung der Vasenmalerei, so können wir einerseits antworten, dafs das Kunsthandwerk häufig am Aelteren hängen bleibt und die einfacheren Darstellungen vorzieht, weil sie die leichteren sind, andererseits aber werden wir behaupten dürfen, dafs eine eigentlich malerische Malerei ebene Flächen voraussetzt, wogegen die Vasen doch nur in verschiedenster Weise gebogene, nach Aufsen und nach Innen gewölbte Oberflächen der zeichnenden Kunst darbot, so dafs jede Perspektive doch verschoben werden mufste und das griechische Kunsthandwerk daher nur ein feines und richtiges Stilgefühl gezeigt hat, wenn es für die Vasenmalerei den Silhouettenstil beibehielt, selbst als die Tafelmalerei weit über ihn hinausgekommen war.

In der That nun kam die Tafelmalerei noch in unserer Epoche über den Silhouettenstil hinaus. Den Anlafs dazu gab die Bühnenmalerei. Im Wesen des Dramas liegt die Absicht begründet, eine Illusion im Zuschauer hervorzurufen. Der Zuschauer mufste verlangen, diese durch die Worte hervorgerufene Illusion durch die Dekoration nicht zerstört zu sehen. Sie mufste aber durch sie zerstört werden, sobald sie nicht durch sie unterstützt wurde. Schon Aischylos gab daher den Anlafs zu Bühnenmalereien, welche die Illusion erhöhen sollten. Da wir nun das Wesen jeder rechten Malerei in den erstrebten und erreichten Schein des Wirklichen (natürlich des künstlerisch zu höherer Wahrheit erhobenen Wirklichen) setzen und da der erreichte Schein des Wirklichen allein eine Illusion hervorzurufen vermag, so ist sofort klar, dafs die Bühnenmalerei ebenfalls den Schein des Wirklichen erstrebt, ebenfalls rein malerische Wirkungen zu erzielen versucht haben mufs. So gab das Drama den Anstofs zur Ausbildung des malerischen Prinzips und damit auch zur erhöhten Bedeutung landschaftlicher Darstellungen in der Malerei. Es darf dabei jedoch nicht vergessen werden, dafs der Bühnenhintergrund, auch wo er landschaftlich war, doch nur als Hintergrund für die dramatische Handlung, also doch nur nebensächlich wirken konnte und sollte, und dafs der schon hierdurch beschränkte illusorische Effekt der Landschaft als solcher ebenso, trotz aller perspektivischen Studien, die, wie wir wissen, im Gefolge der Bühnenmalerei auftraten, durch den Mangel einer völlig richtigen Perspektive, ohne welche die volle Illusion ebensowenig möglich ist, in gewissen Schranken gehalten wurde.

Die Tafelmalerei, welche seit Apollodoros sich der neuen Erfindung für ihre Zwecke bemächtigte und daher jetzt den Silhouettenstil der alten Vasen- und Wandgemälde aufgab, mochte die flüchtige Szenenmalerei des Theaters in einzelnen Fällen im Hintergrunde ihrer Bilder verfeinern, im Allgemeinen aber, scheint es, ging sie doch über das vom Theater ausgehende Beispiel

nicht hinaus. Auch sie benutzte die neugewonnene Möglichkeit, landschaftliche Gemälde mit annäherndem Scheine der Wirklichkeit darzustellen, nur zur Darstellung landschaftlicher Hintergründe von Figurenbildern und hielt auch ihrerseits (wie sie in einzelnen Fällen sogar Anklänge an den alten, unzusammenhängenden Hintergrund sich bewahrte) diesen Hintergrund in einer bescheidenen, folienhaften Zurückhaltung, wie sie dem griechischen Natursinn und Kunstsinn dieser Epoche entsprach. Erst die veränderten Anschauungen des nach Alexander des Grossen Weltzügen international gewordenen Hellenenthums konnten mit dem Natursinn auch die Stellung der Kunst zur Landschaft verändern.

III.

DIE LANDSCHAFT

IN DER ALTEN KUNST

NACH

ALEXANDER DEM GROSSEN.

ERSTES KAPITEL.

Die veränderte Naturanschauung.

Das Kriegsglück des welterobernden makedonischen Königs war ein entscheidendes Schicksal für das Kulturleben der alten Völker, wie für ihre politische Gestaltung. In den leitenden Ideen Alexanders des Grossen hat man von der einen Seite die griechischen Elemente, die ihnen durch Erziehung innewohnten, von der anderen Seite aber die asiatischen Züge, die aus Neigung und Politik in ihnen sich geltend machten, besonders hervorgehoben[1]). Gewiss ist, dass beide Richtungen in der Anschauungsweise des Makedoniers vertreten waren, aber gewiss ist es auch, dass er sich offenkundig mit der Absicht trug, die hellenische und die asiatische Welt politisch und geistig zu einem grossen Ganzen zu verschmelzen, und ebenso gewiss ist es, dass diese Verschmelzungsidee selbst eine nichts weniger als griechische Färbung verrath. Hatte Alexanders Weltreich Bestand gehabt, so hatte die griechische Kultur leicht gefährlicheren Veranderungen unterliegen können, als denjenigen, denen sie durch den Einfluss seiner Herrschaft auch nach dem Zerfall seiner Monarchie in der That ausgesetzt gewesen ist.

Mit der Theilung des drei Welttheile vereinigenden Einheitsstaates wurden naturlich die offiziellen Verschmelzungsversuche der griechischen und orientalischen Kultur von oben herab aufgegeben. Die griechische Sprache aber war die Sprache der neuentstandenen Höfe in Asien und Afrika, wie in Europa, und im Gefolge der griechischen Sprache verbreitete sich, durch künstlich erzeugte Gegenströmungen nicht mehr behindert, vielmehr getragen von ihrer eigenen natürlichen Kraft, die griechische Kultur zunächst in der ganzen östlich vom adriatischen Meere und westlich vom Indus gelegenen zivilisirten Welt. Die hellenische Kultur konnte jedoch nur kosmopolitisch und international werden um den Preis der Aufgabe eines guten Theiles ihrer nationalen Eigenthümlichkeiten. Der Partikularismus, wie er sich nicht nur im politischen Leben der alten Griechen, sondern auch in den dialektischen Verschiedenheiten der Sprache und in der verschiedenen Auffassungsweise der Kunstschulen ausgesprochen hatte, war ein Lebenselement des nationalen Griechenthums gewesen. Der international gewordene Hellenismus musste diese Unterschiede verwischen. Wie er sich eines gemeinsamen »dialektfreien« griechischen Dialektes bediente, verallgemeinerte er auch die meisten anderen einzelnen Bestandtheile der griechischen Kultur. Mit dieser Verallgemeinerung allein aber war es nicht gethan. Von dem heimathlichen Boden

[1]) Grote, History of Greece, Vol. XII, pag. 357, betont die letztere Seite gegen Droysen, Geschichte des Hellenismus, S. 27 ff. u. S. 651 ff.

entfernt, in asiatisches und afrikanisches Erdreich verpflanzt, nahm die neue, im Gegensatz zu dem nationalen Hellenenthum von den deutschen Gelehrten hellenistisch genannte[2]) Weltanschauung, naturgemäss eine Reihe fremder, orientalischer Elemente in sich auf, die zwar in den verschiedenen Ländern, je nach der Lokalfärbung der neuen Heimat, einen verschiedenen Anstrich haben mussten, aber doch nicht verschieden genug waren, um den einheitlichen Charakter der neuen Weltkultur in Frage zu stellen.

Eine durch Kreuzung verschiedener Elemente erzeugte und grossgezogene einheitliche Kultur, wie die hellenistische, wird aber, wenn nicht in ihrer räumlichen, so doch in ihrer zeitlichen Ausdehnung eine gewisse Gleichförmigkeit bewahren. Sie mag sich voll und kräftig entfalten und schöne Blüthen tragen; schwerlich aber wird sie im Stande sein, sich in verschiedene, ganz neuen Gedanken Ausdruck gebende Phasen erneuter Blüthe zu gliedern und so aus den in ihr selbst liegenden Bedingungen neue Kulturepochen zu erzeugen. In der That bleibt sich die hellenistische Welt bis zu ihrem Zerfall, der voll erst am Ende der alten Welt überhaupt eintrat, in ihren Grundanschauungen ziemlich gleich. Nur ein gewaltiges historisches Ereigniss gliedert sie wenigstens äusserlich in zwei getrennte Epochen: der Uebergang der politischen Weltherrschaft an die Römer. Für eine Reihe von Kulturbeziehungen ist dieses Ereigniss in der That ein solcher Abschnitt, dass man mit demselben eine Epoche zu schliessen und eine andere zu beginnen haben würde. Gerade für die künstlerische Seite der Kulturgeschichte aber, für das ideale Geistesleben und Kunstschaffen, welches uns allein beschäftigt, hat die Eroberung der Welt durch die Römer nur eine untergeordnete Bedeutung. Denn die hellenistische Kultur hatte sich Rom bereits erobert, ehe Rom die Welt eroberte. Grossartig politisch angelegt, wie die Römer waren, waren sie für das idealere Geistesleben, für Kunst und Literatur, von Haus aus nur schwach besaitet[3]). Das Bedürfniss nach diesen geistigen Gütern stellte sich bei ihnen erst nach der Bekanntschaft mit der griechischen Welt heraus. Kein Wunder daher, dass die abgeschlossene hellenistische Kultur in ihrem ganzen Umfange in die Lücke des römischen Geisteslebens eindrang, und dass der »abundantissimus amnis« griechischer Bildung, dessen Cicero gedenkt[4]), alle nationalrömischen Keime, die sich etwa zu selbständiger Kunstblüthe hätten entwickeln können, bis auf verhältnissmässig geringe Reste mit fortschwemmte. In der That, wie die römischen Dichter keinen Hehl daraus machen, dass ihr Hauptehrgeiz ist, die griechischen, d. h. zunächst die hellenistischen Dichter nachzuahmen, so tragen auch die bildenden Künstler, die in Rom arbeiten, mit wenigen Ausnahmen griechische Namen. Es ist im Wesentlichen eine und dieselbe Kulturepoche, die sich in ziemlich gleichen Bahnen fortbewegt, bis sie, von Alexandrien nach Rom hinübergeleitet, hier zu siechen anfängt und allmählich abstirbt. Wir sind aus diesen Gründen berechtigt, die ganze Kunst der alten Welt nach Alexander dem Grossen von unseren Gesichtspunkten aus einer gemeinsamen Untersuchung zu unter-

---

[2]) GROTE, History of Greece, Vol XII, p. 363, spricht sich gegen die von DROYSEN verbreitete Bezeichnung »Hellenismus« für das international gewordene Griechenthum aus.

[3]) Vgl. L. FRIEDLÄNDER, Ueber den Kunstsinn der Römer, Königsb. 1852, und FLECKEISEN's Jahrb., Bd. 73, S. 517 gegen K. F. HERMANN's Schrift, Ueb. d. K. S. der Römer, Göttingen 1856.

[4]) de rep. II, 19, 34.

ziehen. Ich halte mich hierzu um so mehr für berechtigt, da ich bereits an anderer Stelle nachgewiesen zu haben glaube, dass wenigstens die römische Literatur in Aeusserungen des landschaftlichen Natursinnes, um den es sich für uns handelt, in keiner Weise über den Hellenismus hinausgegangen ist [5]). Es soll aber mit dem Gesagten natürlich nicht geleugnet werden, dass sich auf italischem Boden doch auch in die künstlerische Seite der hellenistischen Kultur einheimische Elemente hineingeschoben haben. Wenn wir daher die Untersuchungen dieses Abschnittes auch nicht nach Ländern oder nach Epochen, sondern nur den Gegenständen nach in verschiedene Abschnitte zerlegen können, so soll eine gelegentliche Berücksichtigung räumlicher und zeitlicher Verschiedenheiten im Einzelnen, wo es nothwendig ist, d. h. wo sie erkennbar sind, doch selbstverständlich nicht ausgeschlossen werden, am wenigsten bei der Behandlung der auf italischem Boden entstandenen Kunstwerke, die unter den Monumenten, die uns im Folgenden am nächsten interessiren werden, weitaus die Mehrzahl bilden.

Die Aufgabe dieses Abschnittes des vorliegenden Werkes ist es, die Wiedergabe der landschaftlichen Natur in den bildenden Künsten der griechischen und griechisch-römischen Welt nach Alexander dem Grossen zu verfolgen. Diese Hauptaufgabe aber bleibt den folgenden Kapiteln überlassen, während wir uns in diesem einleitenden Kapitel über den landschaftlichen Natursinn jener Zeit, wie er sich auf anderen Gebieten, als dem der bildenden Künste selbst, geäussert hat, orientiren müssen. Denselben Versuch habe ich schon früher in den öfter angezogenen Vorstudien zu dieser Schrift gemacht, und neuerdings hat W. Helbig im 23. Kapitel seiner »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« das Naturgefühl der hellenistischen Zeit noch einmal im Zusammenhange behandelt. Es freut mich, dass Helbig meinen früheren Ausführungen zustimmt, und ich kann meinerseits seine Zusätze und Erweiterungen nur dankbar annehmen. Für das römische Naturgefühl der Kaiserzeit kommen die treffenden Bemerkungen Friedländer's hinzu [6]), denen ich durchaus beistimme. Unter diesen Umständen würde ich auf die Frage nach dem Naturgefühl in der alten Welt nach Alexander dem Grossen nicht noch einmal einzugehen brauchen, ich würde sie unter Verweisung auf jene Arbeiten als bereits erledigt bei Seite lassen können und müssen, wenn ich in diesen jetzt vorliegenden Blättern nur eine Reihe loses verbundener Aufsätze zu liefern beabsichtigte. Da ich aber unternommen habe, eine Geschichte der in Frage stehenden Seite der antiken Kunst und Kultur zu schreiben, so erfordert der Zusammenhang des Ganzen wenigstens eine nochmalige übersichtliche Darstellung des Gegenstandes. Jedoch kann ich unter diesen Umständen meine Bemerkungen kurz fassen und darf vielleicht doch hoffen, die Aufmerksamkeit auf die eine oder die andere noch weniger betonte Seite der Frage zu lenken, und zwar werde ich zunächst diejenigen Momente der politischen und geistigen neuen Ordnung der Dinge hervorheben, welche geeignet erscheinen, eine Umwandlung auch des Natursinns bewerkstelligt zu haben, sodann aber die Aeusserungen der veränderten Naturanschauung, abgesehen zunächst von den bildenden Künsten, zusammenstellen.

---

[5]) Ueber den landschaftl. Natursinn etc., cp. VII u. VIII.

[6]) Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, 3. Aufl., S. 181 ff., S. 204 ff. Meine frühere Schrift scheint Friedländer nicht bekannt geworden zu sein.

Die Gründe, welche es von vornherein wahrscheinlich erscheinen lassen, dass die veränderte Weltanschauung auch eine veränderte Naturanschauung eingeschlossen habe, sind sowohl politischer, wie sozialer, sowohl wissenschaftlicher, wie künstlerischer Natur. Sie entspringen aus fast allen Seiten des neuen Zustandes.

Zunächst muss die veränderte politische Geographie der in Frage kommenden Theile des Erdkreises hervorgehoben werden. Seit das alte Hellas aufhörte, in politischer Beziehung die griechisch redende Welt zu beherrschen, verlegten sich auch die Brennpunkte des geistigen Lebens nach den neuen Mittelpunkten. Die grossen Städte der Diadochenherrscher wurden die Sitze der hellenistischen Kultur, vor allen Dingen Alexandreia in Aegypten. Da ich nun in früheren Kapiteln nachgewiesen zu haben glaube, in wie hohem Grade die eigenthümliche Gestaltung der nationalgriechischen Landschaft die plastische Richtung des griechischen Naturgefühls beeinflusst hat, so darf ich es jetzt ohne Weiteres als sehr wahrscheinlich bezeichnen, dass die in ganz anders gearteten Landschaften blühende hellenistische Kultur auch der hellenistischen Naturanschauung eine andere Richtung gegeben habe.

Sodann kommt das veränderte gesellschaftliche Leben in den neugegründeten grossen Städten in Betracht. Es ist Helbig's Verdienst, diese Seite besonders hervorgehoben zu haben [1]. Alexandreia, Antiocheia am Orontes und Seleukeia am Tigris, so sehr sie gegen die modernen Weltstädte an Einwohnerzahl zurückstehen, waren doch Grossstädte im Vergleiche zu Athen und Sparta. Ihre grossstädtischen Eigenschaften liessen den Gegensatz zwischen Stadt und Land zum Bewusstsein kommen, und dieser Gegensatz musste die bewusste Wiedererstrebung des »verlorenen Paradieses« der Natur zur Folge haben: das bewusste Aufsuchen der landschaftlichen Natur ihrer selbst willen, das wir als eine Vorbedingung jedes künstlerischen landschaftlichen Natursinnes bezeichnet haben.

Ferner könnte die noch auf nationalhellenischem Boden begonnene realistische Richtung der Wissenschaften zu der Veränderung des Natursinnes mitgewirkt haben. Was Männer, wie Aristoteles, gewirkt, um die Blicke ihrer Zeitgenossen von veralteten Vorurteilen zu befreien, musste durch die Weltzüge Alexanders selbst, durch das in ihrem Gefolge erwachende geographische Interesse, durch den internationalen Verkehr der verschiedenen Völker vervollständigt werden. Helbig hat, nach Burkhardt, mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass in der Renaissancezeit ähnliche Kulturfaktoren auf dem Gebiete der Länderkunde und der Naturwissenschaften eine künstlerische Behandlung der Landschaft einleiteten [2]. In der That kann das Interesse für eine physiognomische Betrachtungsweise der Landschaft erst durch den durch Reisen und durch Länderkunde ermöglichten Vergleich verschiedener Landschaften geweckt werden. Die Hauptsache aber bleibt wohl, dass diese wissenschaftlichen Bestrebungen den alten polytheistischen Volksglauben zerstören mussten [3]. So lange der Blick des Beschauers hinter jeder landschaftlichen Erscheinung die mythische Personifikation erblickte: die Oreaden, die

[1] Rhein. Mus. 1869, S. 514. — Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, S. 270 ff., wo man die nähere Ausführung sehe. Man vgl. übrigens schon Brunn, Geschichte der gr. Künstler, I, S. 516—517.

[2] Untersuchungen S. 291. Vgl. Burkhardt, Kultur der Renaissance in Italien, S. 232 ff.

[3] L. N. S. 66 ff.

Dryaden, die Satyrn, die Tritonen, die Nereiden, fand er keine Neigung, an den realen Formen der Landfchaft haften zu bleiben. Die Philofophie hatte fchon in der nationalen Blüthezeit des Griechenthums das ihre gethan, um jene anthropomorphifche Naturanfchauung des Volksglaubens allmählich zu zerfetzen, und wenn fie diefelbe auch nicht völlig zerftörte, fo nahm fie ihr doch die Alleinherrfchaft. Erft jetzt war diefer Zerfetzungsprozefs fo weit fortgefchritten, dafs wirklich in den weiteften Kreifen der Gebildeten kaum noch Jemand im Ernft an die fchöne Fabelwelt Homers und Hefiods glaubte. Erft jetzt konnte der Blick daher auch unbefangen an der landfchaftlichen Phyfiognomie als folcher haften bleiben, und die Folge davon konnte jetzt erft die Ausbildung eines wirklich landfchaftlichen Naturfinnes fein.

Auch hatten die bildenden Künfte felbft in der Diadochenzeit eine realiftifche Richtung eingefchlagen, die, wie fie auf alles Nebenwerk eine gröfsere Aufmerkfamkeit richtete, fo auch, abgefehen von den übrigen genannten Faktoren, einer forgfältigeren Behandlung und gefonderteren Betrachtung der Landfchaft günftig fein mufste. Eine Kunft, welche das Geficht einer trinkenden Frauengeftalt durch das Glas durchfcheinen liefs, welche im Mofaik den Schlagfchatten ausdrückte, den die auf dem Rande eines Gefäfses trinkend fitzende Taube über die Flüffigkeit warf, eine Malerei, welche das ganze Gebiet der Lichteffekte in den Kreis ihrer Darftellungen zog [10]), mufste auch geeignet fein, das Intereffe für ähnliche Erfcheinungen im grofsen Ganzen der landfchaftlichen Natur und daher für die künftlerifche Auffaffung der Landfchaft felbft zu fördern.

Endlich ift eines Momentes zu erwähnen, welches implicite bereits in der bisherigen Erörterung enthalten ift, deffen aber doch noch kurz befonders gedacht werden mufs: des direkten Einfluffes der orientalifchen Anfchauungsweifen auf die helleniftifche Welt nämlich. Dafs Affyrer und Perfer ein intenfiveres und bewufsteres landfchaftliches Naturgefühl hatten, als die Griechen, ift bereits im vierten Kapitel des erften Abfchnittes diefes Buches dargethan worden. Ihr Naturgefühl äufserte fich befonders in den Gartenanlagen u. f. w. Es ift ficher, dafs die helleniftifche Welt manche Anregungen aus ihrer neuen Bekanntfchaft mit dem Orient gefchöpft hat. Wir haben gefehen, dafs landfchaftliche Gegenftände auch auf ägyptifchen Gemälden und Reliefs weit forgfältiger behandelt waren, als auf den griechifchen der Blüthezeit; ja in manchen affyrifchen Darftellungen nahm der landfchaftliche Hintergrund einen fehr bedeutenden Raum ein. Es wäre nicht unmöglich, dafs die helleniftifche Kunft derartige fremde Elemente, in ihrer Weife umgeftaltet, doch dem Inhalte nach geradezu nachahmend aufgenommen hätte [11]). Doch müfste eine folche Nachahmung im Einzelnen nachgewiefen werden. Bis jetzt müffen wir den indirekten Einflufs des der griechifchen Kultur zugänglich gemachten Orientes, wie er fich in dem ganzen politifchen und fozialen und wiffenfchaftlichen Leben des Hellenismus zeigte, auch in Bezug auf die Umwandlung des landfchaftlichen Naturfinnes für wichtiger halten, als den direkten Einflufs, den die Naturauffaffung des Orientes auf diefelbe hätte haben können.

Genug, wir fehen, es laffen fich fehr mannichfaltige und fchwerwiegende Gründe anführen, welche es a priori wahrfcheinlich machen, dafs die ver-

---

[10]) Vgl. HELBIG, Unterfuchungen, S. 204 ff. Das Intereffe an der Wirklichkeit im Hellenismus ift hier in einem gefonderten Kapitel fein und eingehend behandelt worden.

[11]) Vgl. HELBIG, Unterfuchungen, S. 278 ff.

änderte Weltanschauung der griechischen Kulturvölker nach Alexander dem Grofsen auch einen veränderten und zwar bedeutend vermehrten landschaftlichen Natursinn eingeschlossen habe.

Diese Wahrscheinlichkeit allein kann uns aber nicht genügen. Die Wirkung jener Ursachen auf den Natursinn muss sich, wenn wir sie anerkennen sollen, auch im Einzelnen erkennen lassen. Wirkung und Ursache sind in der Kulturgeschichte aber nicht immer ganz leicht auseinanderzuhalten. Um z. B. von der philosophischen Weltanschauung zu reden, so müssten wir die realistische Richtung derselben, welche sich in der uns angehenden Zeit ziemlich allgemein Bahn gebrochen hatte, als eine der möglichen Ursachen einer liebevolleren Betrachtung der landschaftlichen Natur als solcher hinstellen. Andere Richtungen der Philosophie können wir vielleicht schon als Wirkungen der unbefangeneren Anschauung der Natur ansehen. Ein Pantheismus, wie er sich in dem werthvollsten erhaltenen Dokumente der stoischen Theologie, in des Kleanthes Hymnus auf den höchsten Gott, ausspricht, scheint in der That eine zugleich unbefangene und doch liebevoll beseelende Naturbetrachtung vorauszusetzen, wie wir sie ähnlich beim Landschaftsmaler zu finden erwarten können, und der Epikureer Lukrez, welcher als solcher die Götter ganz aus der sichtbaren Natur entfernte, erhebt sich in seinem Gedichte De natura rerum oft genug von den atomistischen Spekulationen zu einer wirklich warmen und begeisterten Naturanschauung. Der Stoizismus und der Epikurismus aber waren die herrschenden Weltanschauungen der Gebildeten in der ganzen grofsen Epoche, von der wir reden.

Wir müssen uns aber nach noch direkteren Aeufserungen des landschaftlichen Natursinnes umsehen. Wie steht es, so müssen wir zunächst fragen, mit jenem bewufsten Aufsuchen der landschaftlichen Natur ihrer selbst willen, das wir als eine Vorbedingung jeder selbständigen künstlerischen Landschaftsanschauung kennen gelernt haben?

In der ganzen Zeit vor Alexander dem Grofsen liefsen sich sichere Spuren einer solchen bewufsten persönlichen Annäherung der Griechen an die landschaftliche Natur nicht nachweisen[12]. In der hellenistischen Zeit aber treten sie uns sofort entgegen. Vor allen Dingen ist es **Theokrit**, in dessen Idyllen sich eine ganz veränderte persönliche Stellung der Menschen zur Natur ausspricht. Die Hirten, die sich bei der Wahl eines Platzes zum Gesange um die landschaftliche Schönheit desselben streiten[13], die Freunde, welche nebeneinander ruhend, auf das sikelische Meer des Meeres wegen hinausschauen wollen[14], die Städter, welche dem Gewühle der Strafsen entflohen sind, um draufsen das Erntefest mitzumachen[15], sie alle wären in der früheren Zeit so nicht geschildert worden[16]. Noch klarer übrigens tritt der Umschwung der Naturanschauung bei **Bion** und **Moschos** hervor, besonders bei letzterem. Eines seiner Gedichte[17] ist das charakteristischste der ganzen griechischen Literatur für das persönliche Bedürfnis der Menschen dieser Zeit, sich der Natur ihrer selbst willen in liebevoller Weise zu nähern[18].

---

12) L. N. S. 18, 29, 40, 46, 61, 126.
13) Theokrit, Id. V, 31 ff., 45.
14) Id. VIII, 53 ff.
15) Id. VII, 130 bis zum Schlufs.
16) Vgl. L. N. S. 73—75.
17) Ed. HERMANN, V.
18) L. N. S. 76 u. 77.

Auch würden wir ficher in des Kallimachos Kydippe, wenn das Gedicht erhalten wäre, die Naturfehnfucht der alexandrinifchen Zeit unzweideutig ausgefprochen finden. Wiffen wir doch, dafs Kallimachos den Akontios in der Einfamkeit innige Herzensgefpräche mit den Bäumen halten liefs [19]. Ganz dasfelbe fpricht fich in manchen Epigrammatikern aus, am unverhüllteften in einem Epigramme, welches einem Aifopos zugefchrieben wird. Der Dichter fpricht es hier geradezu aus, dafs das einzige Angenehme, was das Leben biete, die Naturfchönheiten feien: τὰ φύσει καλά. Dafs die Ueberfetzung diefer Worte mit »Naturfchönheiten« nicht zu gewagt ift, beweift die folgende Aufzählung im Einzelnen: γαῖα, θάλασσα, ἄστρα, σεληναίης κύκλα καὶ ἠελίου, Erde, Meer, Geftirne, die Scheiben des Mondes und der Sonne, diefe allein feien angenehm, alles andere fei Furcht und Schrecken im Leben [20]. — Die meiften Aeufserungen einer folchen perfönlichen Hinneigung zur Natur aber finden wir bei den hellenistifch gebildeten Römern. Wenn es hier auch oft ganz deutlich nur das Nützlichkeitsprinzip ift, welches fie der Stadt entrinnen und am Bufen der Natur, Gefundheit, Ruhe, Mufse oder ein Friedensafyl fuchen läfst, fo wurde eine innige Beziehung zur Natur dadurch doch aufrecht erhalten. Die Gedichte des Horaz, des Catull und des Tibull find reich an Aeufserungen folcher Hinneigung zur Natur. Tibull (Lib. II, El. III, V. 2) fagt geradezu: Ferreus est, eheu, quisquis in urbe manet. Für das Einzelne mufs ich auf Friedländer's »Darftellungen« und auf meine frühere Abhandlung verweifen [21]. Intenfiver fpricht fich die Zuneigung zur Natur bei den Römern keineswegs aus, als bei den hellenistifchen Griechen. Die Aeufserungen ihrer Dichter aber find uns in diefer Beziehung einerfeits deshalb befonders wichtig, weil fie durch ihre gröfsere Anzahl bei ihrer notorifchen Anlehnung an die Alexandriner die dürftigen Refte der letzteren ergänzen, andererfeits deshalb, weil fie uns zeigen, dafs auch diefe Seite der hellenistifchen Kultur auf italifchem Boden fich eingebürgert hatte, hier aber eher nüchterner geftaltet, als vertieft wurde. Ich will bei diefer Gelegenheit ein für allemal daran erinnern, dafs es auch keine allgemeinen Gründe gibt, die auf eine Tendenz der altitalifchen Kultur, dem hellenistifchen Naturgefühl in künftlerifcher Beziehung neue Elemente zuzuführen, fchliefsen laffen könnten. Wenn die italifchen Religionen von Haus aus eine geringere Neigung zur anthropomorphifch-polytheiftifchen Mythenbildung hatten, als die griechifchen, ja, wenn fie fich weniger weit von den Anfchauungen der älteften indogermanifchen Naturreligionen entfernt hatten und daher einer unmittelbaren Naturanfchauung günftiger waren, fo überwog in ihnen das rituale Element, die Neigung zum Kultus, zugleich die praktifche Seite des Götterglaubens, doch viel zu fehr, als dafs eine künftlerifche Betrachtungsweife der Landfchaft durch fie hätte gefördert werden können. Man bekümmerte fich um das Wefen und die Natur der Götter überhaupt nicht viel mehr, »als foweit es die praktifchen Lebensbedürfniffe mit fich brachten« [22]. Ein nüchterner und praktifcher Sinn war den Römern ja überhaupt eigen. Auch in ihrem Landleben der älteren Zeit treten nur die Züge eines folchen hervor. Wie vom Geniefsen in ihrem alten patriarchali-

---

[19]) Vgl. Dilthey de Callimachi Cydippa (Lips. 1863), p. 74 u. 78.
[20]) Bergk, II, No. 8.
[21]) Friedländer a. a. O. und mein L. N. S. 81—98.
[22]) Preller, Röm. Mythologie, 2. Aufl., S. 2.

schen Privatleben überhaupt wenig die Rede war, so wird auch des Landlebens als eines Genusses oder gar eines Naturgenusses in der alten Zeit nicht gedacht. Die Elemente eines solchen in der späteren Zeit mit dem Landleben verbundenen Naturgenusses verrathen daher deutlich ihren hellenistischen Ursprung. — Uebrigens spricht auch der notorisch den modernen Italienern mangelnde landschaftliche Natursinn [23]) nicht eben für eine grössere Begabung ihrer Vorfahren in dieser Beziehung. Auch dieses ist ein Grund mehr, das bewusste Aufsuchen der Natur seitens der alten Römer in einen Zusammenhang zu bringen mit dem ähnlichen Zuge der ganzen hellenistischen Welt. Diesen Zug als eine Vorbedingung jeder selbständigen, abgesonderten künstlerischen Auffassung der Landschaft in der hellenistischen, einschliesslich der römischen Welt konstatirt zu haben, muss uns genügen.

Im engsten Anschluss an das Gesagte aber haben wir noch kurz an zwei Erscheinungen zu erinnern, welche beide gelegentlich als Ursache und gelegentlich als Wirkung jener Neigung, die Natur aufzusuchen, angesehen werden müssen: zweier Hauptanlässe des Verkehrs mit der Natur: des Reisens nämlich und des Jagens.

Auf die Bedeutung des gesteigerten Verkehrs von Land zu Land für die Hebung des Interesses an den Formen der Landschaft ist im Allgemeinen schon hingewiesen worden. Es handelt sich jetzt um das Reisen als Selbstzweck, um Erholungs- und Vergnügungsreisen. Diese scheinen in der Gesammtepoche, die wir behandeln, doch erst verhältnissmässig spät, doch erst in der Zeit der römischen Weltherrschaft allgemeiner Mode geworden zu sein. L. Friedländer hat in seinen öfter angeführten »Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms« (Bd. II) die Elemente dieser Vergnügungsreisen untersucht. Das Interesse an den durch die Schilderungen der Dichter berühmt gewordenen Lokalitäten, an besonderen Naturerscheinungen von phänomenalem Charakter und an Merkwürdigkeiten aller Art ist entschieden für die alten Touristen massgebender gewesen, als die Neigung, Naturschönheiten aufzusuchen. Das Reisehandbuch des Pausanias für Griechenland stellt sich in erster Linie auf den Boden des mythologisch-antiquarischen Interesses. Die solchem Interesse zur Liebe unternommenen Reisen konnten ihrerseits Anregung zur Naturbetrachtung geben und Ursache eines landschaftlichen Interesses werden. Andererseits aber lässt sich nicht verkennen, dass die Naturschönheiten doch auch oft genug der Anlass der Reise waren, wenngleich es ersichtlich ist, dass es nicht die wilden romantischen Gebirgsgegenden, sondern die anmuthigen, heiteren, wohlangebauten Landschaften, vor allen Dingen die Uferlandschaften waren, die ihrer Schönheit willen aufgesucht wurden [24]).

Das Jagen ist ebenfalls erst nach Alexander dem Grossen, aber doch schon in der Diadochenzeit, seiner selbst wegen Mode geworden. Die Römer erhielten auch diese Passion notorisch erst durch hellenistische Anregung. Durch eine Bemerkung von A. Kiessling [25]) aufmerksam geworden, habe ich früher in ähnlichem Zusammenhang an diese Erscheinung erinnert [26]), Helbig hat sie neuerdings in ausführlicherer Weise besprochen und gewürdigt [27]). Auch

[23]) Vgl. das in der allg. Einleitung S. 9—11 Gesagte.
[24]) Friedländer, a. a. O. II[2], S. 181 ff. Quintilian. Inst. III, 7, 27.
[25]) Neues Schweiz. Mus., Bd. V, S. 332.
[26]) L. N. S. 115 ff.
[27]) Untersuchungen S. 274 ff.

bei der Jagdliebhaberei ist es klar, dafs sie einerseits, anderen Triebe entsprungen, die Ursache zu einer gröfseren Freude an der Natur werden kann (und diese Seite ist natürlich die ursprünglichere), andererseits aber durch die Freude an der Natur wesentlich mithervorgerufen und beeinflufst worden sein kann. Das letztere ist in der hellenistischen Zeit und vor allen Dingen in der römischen Zeit sicher sehr oft der Fall gewesen. Es gibt zum Beweise dessen keine charakteristischere Stelle, als die in den Briefen des jüngeren Plinius, welche es offen ausspricht, dafs die Freude am Erlegen des Wildes bei den Vergnügungsjägern der damaligen Zeit vollständig in den Hintergrund getreten war[28]).

Ferner erkennen wir die Wirkungen des veränderten Naturgefühls der hellenistischen Zeit in den Anlagen und zwar sowohl in baulichen Anlagen, als in eigentlichen Gartenanlagen.

Was zunächst die baulichen Anlagen betrifft, so ist es klar, dafs ein landschaftlicher Natursinn sich sowohl in der Wahl ihres Terrains, als auch in ihrer eigenen Anordnung aussprechen kann. — Aus der Wahl des Terrains haben manche Gelehrte jedoch entschieden zu weitgehende Folgerungen für eine Freude an der Natur gezogen. Die sichersten Orte auf schroffen Felsenhöhen erfreuen sich in der Regel auch der schönsten Aussichten. Wir werden uns hüten müssen, die Wahl derartiger Orte zur Anlage von Burgen und Städten im Alterthume wie im Mittelalter auf Rechnung der Aussicht und nicht vielmehr nur auf Rechnung der natürlichen Sicherheit des Platzes zu setzen. — Für die Theateranlagen boten sich die Bergabhänge als willkommene Anlehnungsplätze dar, von diesen Bergabhängen aber hatte man naturgemäfs die schönsten Blicke, ich halte es daher für mehr als gewagt, von dem landschaftlichen Natursinn zu reden, der sich in den Theateranlagen der Griechen ausspreche, für umso gewagter, da das Skenengebäude die Aussicht für die vornehmsten Theaterbesucher doch stets verdeckt hat. Die Aussicht, die sich heute dem archäologischen Forscher von den Sitzreihen solcher Theater bietet, konnten die alten Zuschauer in den meisten Fällen sicher nicht geniefsen. — Tempelanlagen sind häufig an Stätten in der Landschaft entstanden, die eines uralten Rufes der Heiligkeit genossen, der Natureindruck solcher Stätten mag ursprünglich zu ihrer Heiligsprechung Anlafs gegeben haben, wie sich das in der Naturreligion der Alten von selbst versteht. Allein der Tempel ist doch nur der Heiligkeit des Ortes, nicht seiner Naturschönheit wegen erbaut worden. Es ist daher auch in solchen Fällen verkehrt, von der prächtigen, naturfreudigen Auswahl des Ortes zu reden. — Ueberhaupt ist es in so schönen Gegenden, wie sie den Mittelmeerländern eigenthümlich sind, schwer, ein Gebäude an einem unschönen Orte zu errichten. Schon aus diesem Grunde müssen wir sehr vorsichtig sein mit der Behauptung, ein Ort sei in diesen Gegenden seiner Schönheit wegen für einen Bau ausgesucht. Es müssen schon besondere Gründe hinzukommen, eine solche Meinung zu rechtfertigen. Solche besondere Gründe lassen sich aber für die Wahl der Bauplätze aus Schönheitsrücksichten in der nationalen Blüthezeit des alten Hellenenthums nicht geltend machen. Wir sind daher vollkommen berechtigt, solche Rücksichten für jene Zeit stark zu bezweifeln, ja, in Abrede zu stellen. — Anders aber verhält es sich in der neuen Zeit des kosmopolitischeren Hellenismus. Wir haben bereits genug Zeugnisse der veränderten

[28]) L. N. S. 116. Plin. Epp. I, 6.

Naturanschauung dieser Epoche angeführt, als dass wir es nicht für wahrscheinlich halten sollten, dass man bei der künstlichen und reflektirten Neugründung von Städten, wie sie jetzt stattfand, auch die landschaftliche Lage wenigstens da berücksichtigt habe, wo keine entgegenstehenden Interessen in Frage kamen. Die Thatsache, dass man in diesen Städten auch geradezu Garten- und Parkanlagen gründete, auf die wir zurückkommen werden, berechtigt uns nunmehr bei schön gelegenen Städten und einzelnen Gebäuden eine absichtliche Berechnung des landschaftlichen Reizes vorauszusetzen. In Bezug auf Antiocheia am Orontes spricht sich das Bewusstsein der Schönheit ihrer landschaftlichen Lage noch in der anthropomorphischen Umbildung der bekannten vatikanischen Statue ihrer Stadtgöttin aus. Der Apollotempel zu Daphne in dem achtzig Stadien im Umfang messenden, grossen und dichten, von wilden Quellwassern durchflossenen Lusthain, in dem die Antiochier und die Bewohner der Nachbarstädte Feste feierten [29]), war, wie schon aus STRABO's Beschreibung hervorgeht, sicher mit vollster Absicht in seine reizvolle Umgebung verlegt. Dass auch in Alexandreia die natürliche Beschaffenheit des Terrains, welches »von zwei Meeren« bespült wurde, vom Architekten Deinokrates in geschickter Weise benutzt worden ist, um die Schönheit der Stadt zu erhöhen, kann man ebenfalls zwischen den Zeilen der alten Beschreibung lesen [30]), und wenn derselbe Architekt Landschaft, Plastik und Stadtanlage in einer so phantastischen Weise zu verbinden gedachte, wie am Berge Athos, den er in eine menschliche Gestalt umbilden wollte, in deren einer flachen Hand eine Stadt stehen sollte, während sie mit der anderen aus einer Schale die Gewässer des Athos in's Meer ausgösse, so beweist dieser ungeheuerliche und an sich nicht eben von gesundem landschaftlichen Sinne zeugende Plan doch soviel, dass die Stadtarchitekten der damaligen Neuzeit die Verbindung und Zusammenwirkung von Stadt und Landschaft zu einer grossartigen Gesammtanlage sehr wohl in's Auge zu fassen pflegten. — In der römischen Zeit und auf italischem Boden ist es besonders der Villenbau, in dem sich die Auswahl des Bauplatzes nach dem landschaftlichen Reize der Gegend auf's allerdeutlichste ausspricht. Die Schilderungen, die der jüngere Plinius von seinen Landgütern entwirft, besonders von dem tuskanischen [31]), spiegeln diese Absicht unzweideutig wieder. Aber auch die erhaltenen Reste römischer Villen in verschiedenen Gegenden Italiens, doch vor allen Dingen am Golfe von Neapel, sowie die Prospektenbilder unter den kampanischen Wandgemälden [32]), diese letzteren nicht nur durch die in schönster Lage dargestellten Villen, sondern schon durch das Faktum ihrer malerischen Reproduktion selbst, beweisen unwiderleglich ein wie grosses Gewicht die hellenistisch gebildeten Römer auf die landschaftliche Lage ihrer Villen legten.

Auch in der baulichen Anlage der Villen selbst kommt diese landschaftliche Geschmacksrichtung zur Geltung. Man lese in den zitirten Briefen des jüngeren Plinius nach, mit welcher Sorgfalt die Aussicht von den einzelnen Fenstern berücksichtigt wurde. Auf hellenistischem Boden entstanden die kyzikenischen Säle der Häuser, eine Art von Gartensälen, die so eingerichtet waren, dass man bequem von ihnen aus in's Grüne blicken konnte [33]). Aber

[29]) STRABO Lib. XVI, cp. 2, § 6.
[30]) STRABO Lib. XVII cp. 1, § 6—10.
[31]) Ep. V, VI, vgl. II, XVII.
[32]) HELBIG, No. 1563, 1572, 1575, und viele andere.
[33]) Vitr. Lib. VI, cp. III, § 10.

auch in den erhaltenen pompejanischen Häusern ist die Verbindung von Zimmern und Hofgärten in dieser Beziehung zu nennen. Die Baugesetze der Römer nahmen in verschiedener Weise auf den Natursinn und auf die Freude an schöner Aussicht Rücksicht. Es gab sogar eine eigene servitus ne prospectui officiatur [34]).

Diese Bemerkungen leiten uns zu den Gartenanlagen hinüber. Wir müssen verschiedene Arten von Gärten oder Anpflanzungen überhaupt für unseren Zweck unterscheiden. Die reinen Nutzgärten haben wenig oder gar kein Interesse für uns. Die Kunstgärten und Baumpflanzungen, welche im engsten Zusammenhange mit städtischen Anlagen oder mit Häusern standen, wie die Platanengänge der griechischen Paläste und Ringbahnen [35]), die Lustwandelanlagen hinter den Theatern [36]), die Hofgärten der alten Häuser, wie wir sie in Pompeji so zahlreich antreffen, alle diese und ähnliche Anlagen sind uns schon wichtig, weil sie uns das Bedürfnifs beweisen, ein Stück der Natur sich in's Stadtleben hereinzuholen. Am wichtigsten aber sind für uns die grofseren Park- und Gartenanlagen, welche als wirkliche Landschaftsgärtnerei zu bezeichnen sind und die als solche, indem sie wirklich ein Stück Natur nach künstlerischen Gesetzen umzugestalten suchen, ein höchst beredtes Zeugnifs für die Anlage eines Volkes oder einer Zeit auch zur Landschaftsmalerei ablegen können. In Bezug auf die historische Entwicklung der Gartenkunst der Griechen und Römer vom landschaftlichen Standpunkte aus mufs ich auf früher Ausgeführtes hinweisen [37]). Ich kann hier nur kurz wiederholen, dafs wir in der griechischen Welt vor Alexander dem Grofsen keine Spuren einer Landschaftsgärtnerei entdecken können. Von Epikur, der bereits der hellenistischen Epoche angehört, berichtet Plinius, er, »der Lehrer des Müfsigganges«, sei der erste gewesen, welcher Gärten in der Stadt gehabt habe [38]). Die ungefähre Zeitbestimmung ist es, die uns bei dieser Notiz besonders interessirt. Von den grofsen Diadochenstädten wissen wir sodann, dafs sie alle mit grofsen parkartigen Anlagen geschmückt waren, und es liegt nahe, diese Erscheinung unmittelbar aus dem Oriente, dessen Gärten im ersten Abschnitte dieses Buches Erwähnung gefunden haben, abzuleiten. Auch diese hellenistische Eigenthümlichkeit übernahmen die Römer und pflegten sie mit einer gewissen Ostentation und Leidenschaft, aber die Römer scheinen manche steife Zuthaten hinzugefügt zu haben, welche anderen ästhetischen Gesetzen als denen der künstlerischen Auffassung der Landschaft selbst folgten, so dafs wir auch aus diesem Grunde sagen müssen, dafs die Römer zur Landschaftsmalerei in keiner Weise befähigter gewesen sein können, als die hellenistischen Griechen, wohl aber der allgemeinen Tendenz der Zeit auch in ihren Gartenanlagen folgten.

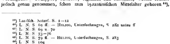
Von allen Künsten aber ist die Poesie doch diejenige Kunst, welche in der Wiedergabe der künstlerisch aufgefafsten Landschaft, aufser der Malerei, am weitesten gehen und daher noch am ersten mit der Landschaftsmalerei wetteifern kann. Es darf das behauptet werden, ohne dafs man im Geringsten gegen die seit Lessings Laokoon allgemein anerkannten Grenzen zwischen den

[34]) l. 3, l. 12, l. 15, l. 17, D. VIII, 2. — Vgl. L. N. S. 122 u. 123.
[35]) Vitr. Lib. V, cp. XI, § 4.
[36]) Vitr. Lib. V, cp. IX.
[37]) Landsch. Naturf., S. 117—124. Vgl. Helbig, Untersuchungen, S. 272—273.
[38]) Nat. Hist. Lib. 39, 83. Athen XIII, p. 588B.

14*

beiden Kunsten sich auflehnte [39]) Wenn wir daher die Dichter schon in dem bisher Gesagten als Zeugen der antiken Sitten und Neigungen angeführt haben, so wurde es jetzt gelten, sie als kunstlerische Darsteller der Landschaft selbst einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen. Allein gerade in dieser Beziehung würde ich nur frühere Ausführungen wiederholen können, gerade in dieser Beziehung kann ich daher, unter Berufung auf jene früheren Ausführungen, hier nur die Hauptmomente ganz kurz noch einmal hervorheben [40])

Was zunächst die landschaftlichen Zuthaten, so zu sagen die Hintergründe der Dichtungen betrifft, so ist eine räumliche Ausdehnung derselben in den Werken der alexandrinischen Dichter gegenüber denen der nationalgriechischen Zeit nicht zu verkennen Die Lokalschilderungen im Argonautenzuge des Apollonios von Rhodos sind subjektiver, absichtlicher, reflektirter und daher natürlich auch länger, als diejenigen der Odyssee in ihrer göttlichen Anmuth und Einfachheit. Auch spricht sich die veränderte Naturanschauung deutlich in der verschieden geschilderten Wirkung der Lichterscheinungen aus. Bei Homer sind es in der Regel die persönliche Göttin Eos und der persönliche Gott Helios," welche anderen persönlichen Wesen ihre Dienste leisten. In dem alexandrinischen Epos aber wird z. B. des Sonnenaufgangs eigentlich nie gedacht, ohne den Reflex des Lichtes auf die Landschaft anschaulich zum Ausdruck zu bringen [41]) Aehnliches fanden wir freilich schon bei den Tragikern der Blüthezeit, und die Beseelungen der Natur mit menschlichen Empfindungen, mit denen der Dichter, während der Maler sie nur aus der Farbenstimmung ahnen lassen kann, direkt vorzugehen vermag, indem er entweder die Meereswogen jauchzen oder stöhnen, die Thäler und Haine klagend rauschen, die ganze liebliche Landschaft heiter lachen läss, oder die Stimmungen seiner Seele mit Naturvorgängen vergleicht, diese Beseelungen der Natur waren auch schon in der Literatur der Blüthezeit keine Seltenheit mehr gewesen Doch kommen auch sie in der neuen Epoche absichtlicher, gehäufter und augenfälliger zur Anwendung — Am unverhülltesten aber tritt die veränderte Naturanschauung in denjenigen Dichtgattungen zu Tage, welche erst in der nachalexandrinischen Zeit neu entstanden oder doch wenigstens erst allgemein beliebt geworden sind im Idyll, im Epigramm und im Roman Die Idylle des Theokrit und mehr noch die des Moschos und Bion zeigen das erhöhte, bewusstere und malerischere landschaftliche Naturgefühl in allen Richtungen, in denen es sich in der Poesie überhaupt äussern kann [42]). Der Anfang von Moschos' Klagelied um Bion überbietet fast das sentimentalste moderne Naturgefühl — Von den Epigrammatikern sind es besonders Nikias, Leonidas von Tarent, Anyte, Satyros und Menalkas, welche den Zug der Zeit zur Hingabe an die landschaftliche Natur prägnant und kurz ausgesprochen haben [43]) Je später die Zeit, desto mehr tritt die landschaftliche Schilderung als Selbstzweck in den Vordergrund Philippos, Arabios, Agathios und Marianos, welche letztere jedoch genau genommen, schon zum byzantinischen Mittelalter gehören [44]),



[39]) Landsch. Naturf. S. 1—12
[40]) L. N. S. 69 ff. — Helbig, Untersuchungen, S. 282 unten ff
[41]) L. N. S. 69 u. 70
[42]) L. N. S. 73—76
[43]) L. N. S. 79 ff. — Helbig, Untersuchungen, S. 283
[44]) L. N. S. 104

scheinen schon mit Landschaftsmalern wetteifern zu wollen. — Von den Romanen sind ebenfalls nur recht späte Beispiele erhalten, aber in ihnen, wie z. B. in der »Dorfgeschichte« des Dion Chrysostomos[45]) und vor allen Dingen in des Longos Hirtenroman, spiegelt sich ein vollständig ausgebildeter und mit Bewufstsein auf den Gegensatz von Stadt und Land zurückgeführter landschaftlicher Natursinn wieder[46]).

Die römischen Dichter, wie schon bemerkt, ahmten die hellenistische Poesie nur nach, und übernahmen daher auch die Art der Behandlung der landschaftlichen Hintergründe von den alexandrinischen Dichtern, ohne dafs sie dieselben zu einer erweiterten oder vertieften Bedeutung erhoben hätten[47]). Hochstens, dafs sich z. B. bei Virgil gelegentlich einfachere und anschaulichere, räumlich besser komponirte Perspektiven in die Landschaft eröffneten, als bei den Alexandrinern. Verse, wie die Ecl. I, 82 f.

> Et iam summa procul villarum culmina fumant
> Maioresque cadunt altis de montibus umbrae, —

finden sich beim Theokrit kaum. Aber sie sind auch bei den Römern ganz vereinzelt, und da uns von den Alexandrinern verhältnifsmäfsig weit weniger erhalten ist, als von den Römern, so dürfen wir vereinzelte Stellen, wie die zitirte, deren landschaftliche Wirkung hauptsächlich auf der Abwesenheit jedes anthropomorphischen Elementes beruht, den Alexandrinern nicht entgegenhalten.

Schliefslich müssen wir uns nach einer eigentlichen selbständigen Landschaftspoesie im Alterthume umsehen. Diese keineswegs empfehlenswerthe Dichtgattung läfst fast mit Sicherheit auf eine vorausgehende Landschaftsmalerei schliefsen.

Es bedarf kaum der Erinnerung, dafs sich von einer solchen in der nationalhellenischen Blüthezeit keine Spuren fanden. Aber auch die gute hellenistische und die ihr folgende goldene römische Zeit kennt keine Dichtungen, deren selbständiger Zweck die Landschaftsschilderung gewesen wäre. Die guten Schriftsteller der Kaiserzeit vermeiden sogar als beiläufige Schilderungen eine Uebertreibung des landschaftlichen Elementes. Der Spott Horazens über die Dichterlinge, denen »ein Hain, ein Altar der Diana, ein durch anmuthige Fluren sich schlangelnder Bach u. s. w.« aus der Verlegenheit helfen mufs, ist bekannt[48]). Und ganz ähnlich tadelt Lukianos die Geschichtschreiber, die anstatt bei ihrer Sache zu bleiben, Höhlen und Landschaften schildern[49]).

Erst in der ganz späten, unserem Mittelalter sich nähernden Zeit finden wir derartige Versuche. Wo sie, wie bereits erwähnt, im Epigramme auftreten, lassen sie sich durch ihre Kürze, wenn sie nur anschaulich sind, entschuldigen. Es können aber auch einzelne Episoden von längeren Gedichten einen selbständig landschaftlichen Charakter annehmen. Der künstlerische Werth solcher Schilderungen, wie mancher Stellen aus des Nonnos Dionysiaca, ist schon recht zweifelhaft[50]). Am selbständigsten von allen erhaltenen alten Gedichten tritt die Landschaftspoesie in der Mosella des Ausonius auf.

---

45) Jahn, Pop. Auff., S. 51.
46) L. N. S. 106 u. 107.
47) Siehe im Einzelnen L. N. S. 81—113.
48) De arte poëtica V. 16—18.
49) »Wie soll man Geschichte schreiben?« cp. 20.
50) L. N. S. 108.

Wir können faſt mit Gewiſsheit ſagen, daſs, wer ein ſolches Gedicht ſchreiben konnte, auch ſchon gemalte Landſchaftsbilder geſehen haben muſste [81]) Bei allen Reizen des Gedichtes werden wir aber nicht verkennen, daſs es die Grenzen der Poeſie in der That überſchreitet, und über dieſe Thatſache mag uns das Bewuſstſein tröſten, daſs es einer Zeit angehört, die wir, ſtreng genommen, kaum noch zum klaſſiſchen Alterthume rechnen dürfen

Wir gebrauchen dieſer in das maleriſche Gebiet übergreifenden Poeſien zum Beweiſe unſerer Theſe von dem veränderten Naturgefühl der nachalexandriniſchen Zeit auch nicht. Bei richtiger Berückſichtigung der Grenzen der Künſte, ergibt ſie ſich ſchon deutlich genug aus der beſſeren, ihre Grenzen noch innehaltenden helleniſtiſchen und lateiniſchen Poeſie es ergibt ſich aus ihr, daſs die künſtleriſche Auffaſſung der Landſchaft in der Zeit nach Alexander dem Groſsen in der That Fortſchritte gemacht hatte, welche einer eigentlichen Landſchaftsmalerei zu Gute kommen muſste

Nehmen wir zu dieſem Reſultate alle übrigen Reſultate dieſes Kapitels hinzu, ſo erhalten wir das Geſammtreſultat daſs eine ſelbſtändige Landſchaftsmalerei, als für ſich beſtehender Kunſtzweig, erſt in der Zeit nach Alexander dem Groſsen möglich und wahrſcheinlich ſein konnte, daſs ſie in dieſer Zeit aber in der That nicht nur möglicher, ſondern auch wahrſcheinlicher Weiſe exiſtirt haben wird. Ueber die Art ihrer Beſchaffenheit im Voraus zu urteilen, kann faſt zu gewagt erſcheinen. Doch können wir auch hierfür ſchon aus der Betrachtung der übrigen Kulturelemente einige Anhaltspunkte gewinnen Da die bewuſsten, abgeſonderten Naturſchilderungen der ſpäteren Zeit in den Beſeelungen der Natur, keineswegs über die frühere, die Natur noch nicht als ſelbſtändiges Kunſtobjekt erkennende Zeit hinausgehen, ſo dürfen wir ſagen, daſs die frühere Zeit, wenn ſie überhaupt ſelbſtändige Landſchaften hätte malen können, dieſe vielleicht inniger mit dem »Dämmerſchein des Geiſtes« geſtimmt haben würde, als wir es bei Landſchaften der ſpäteren Zeit, die überhaupt erſt darnach angethan war, Landſchaften zu malen, erwarten dürfen Auch iſt der Abſtand zwiſchen den innigſten Aeuſserungen der antiken Naturpoeſie und denen der Neuzeit noch ein ſo beträchtlicher, daſs wir in der That nicht berechtigt ſind, Landſchaften von dem ſeeliſchen Zauber und der tiefen Naturbeobachtung der Landſchaftsmaler der Neuzeit im Alterthum zu ſuchen. — Ferner ſpringt es in die Augen, daſs auch der antike Menſch nach der Zeit Alexanders ſich zur Natur ihrer ſelbſt willen nur hingezogen fühlte, ſoweit ſie freundlich einladend und heiter anſprechend erſchien, das Gefühl für die Schönheit romantiſcher oder groſsartig erhabener einſamer Felſenwildniſſe war noch nicht erwacht. Quintilian nennt ausdrücklich nur meerbeſpülte, ebene, anmuthige Gegenden des Lobes der Schönheit würdig [82]) Auch dieſe Erwägung muſs unſerer Erwartung von der Beſchaffenheit der antiken Landſchaften, ſoweit ſie exiſtirt haben konnten, gewiſſe Schranken anweiſen. — Endlich gehört zu einer vollkommenen Landſchaftsmalerei eine vollſtändigſte Beherrſchung der techniſchen Geſetze der Linear- und der Luftperſpektive. Daſs die Alten dieſe vollſtändige Beherrſchung der Perſpektive jemals gelernt und jemals beſeſſen,

---

[81]) L. N. S. 102—103

[82]) Quint. Inst. III, 27. FRIEDLÄNDER, Darſtellungen, a. a. O. Man vergleiche deſſelben Gelehrten neue kleine Schrift: Ueber die Entſtehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantiſche in der Natur (Leipzig, 1873)

muſs von vorneherein mindeſtens zweifelhaft erſcheinen[38]. Die Frage wird weiter unten noch eingehender erörtert werden. Auch von dieſem Geſichtspunkte aus haben wir daher alle Urſache, unſere Vorſtellungen von einer antiken Landſchaftsmalerei, wie ſie ſeit der helleniſtiſchen Periode exiſtirt haben könnte, von vornherein einem beſcheidenen Maſse anzupaſſen.

Uns über alle dieſe Möglichkeiten und Wahrſcheinlichkeiten Gewiſsheit zu verſchaffen, iſt der Zweck der folgenden Kapitel dieſes Buches.

ZWEITES KAPITEL

Die alten Schriftquellen über Landschaftsmalerei.

Die Griechen ſcheinen das, was wir Landſchaftsmalerei nennen, oder etwas Aehnliches, gelegentlich durch vier verſchiedene Ausdrücke bezeichnet zu haben, von denen jedoch keiner unſerem Begriffe urſprünglich und genau entſpricht. Dieſe vier Ausdrücke ſind: 1. Skenographie (σκηνογραφία), 2. Skiagraphie (σκιαγραφία), 3. Topographie oder Topiographie (τοπογραφία oder τοπιογραφία), 4. Rhopographie (ῥωπογραφία).

1. Skenographie. Der Ausdruck σκηνογραφία heiſst urſprünglich Bühnenmalerei. Ariſtoteles gebraucht das Wort in dieſer Bedeutung[1]). Von Agatharchos, dem erſten Skenographen in dieſem Sinne, iſt bereits im vorigen Abſchnitte die Rede geweſen. Als Nachfolger des Agatharchos lernen wir Kleiſthenes und deſſen Sohn Menedemos von Eretria kennen. In der Beziehung, die uns angeht, erwähnt nur Diogenes Laertius ihrer, und auch dieſer in zweifelhafter Weiſe, indem er ſagt: Einige behaupten, er (Kleiſthenes) ſei auch Skenograph geweſen, und Beides (die Architektur und die Skenographie) habe Menedemos (von ihm) gelernt[2]). Menedemos war auſserdem Philoſoph und Schüler des Platon. Seine Zeit iſt daher ziemlich beſtimmt anzugeben[3]). Vater und Sohn gehören noch der vorigen Epoche an, und wir haben keinen Grund, den Ausdruck »Skenograph« hier anders, als in ſeinem urſprünglichen Sinne zu verſtehen. Eines ferneren Skenographen, der nur Theatermaler geweſen zu ſein ſcheint, gedenkt Vitruv[4]). Er hieſs Apaturios von Alabanda und ſcheint nach dem, was von ihm berichtet wird, der ſpäteren Zeit, jedoch noch der Diadochenzeit, angehört zu haben. Da es aber der Skenographie oblag, die Hintergründe zu den figürlichen Darſtellungen der Dramen zu malen, ſo iſt es klar, wie im ſechſten Kapitel des vorigen Abſchnittes erörtert worden, daſs ſie unter freiem Himmel liegende Stücke der Erdoberfläche abzubilden hatte, die freilich in der Mehrzahl der

---

[38]) POUDRA, Histoire de la perspective, pp. 92 oben, 97, 115 unten und 116. Vgl. oben, Abſchnitt II, cp. VI, S. 176—178.

[1]) Arist. ars poet. cp. 4 (p. 1449, 19).

[2]) Diog. Laert. II, cp. 17: οἱ δὲ καὶ σκηνογράφον αὐτὸν εἶναί φασι καὶ μαθεῖν ἑκάτερα τὸν Μενέδημον. Die Lesart σκηνορράφον, Zeltmacher, die früher Einige vorzogen (FR. HUEBNER, 1828, I, p. 184), iſt, wie aus dem Folgenden hervorgeht, nicht richtig.

[3]) Vgl. BRUNN, Geſch. d. gr. Künſtler II, S. 125.

[4]) Vitr. VII, cp. 5, § 5. Vgl. BRUNN, a. a. O. S. 286. Ueber eine in Rom berühmte Dekoration, welche die Raben täuſchte, ſiehe noch Plinius XXXV, 23.

Falle reine oder fast reine Gebäudedarstellungen, oft genug aber doch wirkliche Landschaften waren. Der Zusammenhang der Bühnenmalerei mit der Landschaftsmalerei leuchtet daher ein. Nur die mangelnde Selbständigkeit der landschaftlichen Darstellungen der Skenographie, die doch als Hintergrund zu der Figurenhandlung stets nur eine untergeordnete Rolle für den Gesamtanblick spielten, hält uns ab, von einer wirklichen Landschaftsmalerei, die sich Selbstzweck sein muss, hier zu reden. Aber vor der Bühnenmalerei waren zusammenhängende Landschaften überhaupt nicht gemalt worden. Es ist daher leicht verständlich, wenn man später, als die Landschaftsmalerei sich emanzipirte, geneigt war, den Ausdruck der Skenographie für sie beizubehalten. In der That scheinen unsere Quellen diese Anwendung des Wortes zu bestätigen.

Schon dass **Apollodoros**, der doch wohl kein Bühnenmaler war, gelegentlich Skenograph genannt wurde, wie aus Anmerkungen der Lexikographen Hesychios und Photios hervorgeht [5]), beweist die veränderte Bedeutung des Wortes. Apollodoros war freilich auch kein eigentlicher Landschaftsmaler, aber die landschaftlichen Hintergründe, die er malte, werden es doch, ausser der ganzen Manir des eigentlichen Lichtfalles, gewesen sein, die zu der Vertauschung seines ursprünglichen Beinamens **σκιαγράφος** mit dem eines **σκηνογράφος** Anlass gegeben. Ganz klar aber geht es aus der Nachricht des Plinius über den in Rom thätigen Maler **Serapion** hervor, dass der Ausdruck »Szenen malen« von der Darstellung landschaftlicher Gegenstände gebraucht wurde, unter denen wir den abgebildeten Gebäuden immerhin einen hervorragenden Rang einräumen mögen. Plinius [6]) sagt, ein Gemälde des Serapion habe alle Balkone der alten Forumshallen bedeckt, und dieser Maler habe »Szenen« vortrefflich gemalt, Menschen aber nicht malen können. Im Zusammenhang der Stelle wird Serapion einerseits wegen der Grösse seines Gemäldes zum Kleinmaler Piraeicus, andererseits wegen des Inhalts seiner Gemälde zu dem Figurenmaler Dionysios in einen Gegensatz gesetzt. Es ist klar, dass hier von keinen Bühnengemälden die Rede ist, aber es ist, besonders, wenn wir die später zu besprechende Stelle des Vitruv über die Ausschmückung von Gängen mit Landschaften zum Vergleiche heranziehen, ebenso klar, dass hier wesentlich landschaftliche Darstellungen gemeint sein müssen. Da Serapion keine Figuren malen konnte, ist eine andere Auffassung nicht wohl möglich, und dass die Worte des Plinius, wie BRUNN [7]) bemerkt hat, nur auf eine einmalige Festdekoration zu deuten scheinen, ändert an dieser Sache Nichts. Nur brauchen wir uns auch keine ganz reine Landschaft im modernen Sinne unter seinem Gemälde vorzustellen, sondern müssen uns reiche architektonische und ornamentale Zuthaten hinzudenken. — Eine förmliche Definition des Wortes »Scenographia« gibt dann Vitruv [8]). Vitruv redet im Zusammenhang von den drei möglichen Arten architektonischer Ver-

[5]) Ueber Apollodoros vgl. oben, Abschnitt II, cp. 5 des vorliegenden Buches. Die betreffenden Stellen der Lexikographen sind ebenfalls bereits zitirt worden. Abschnitt II, cp. VI, Anm. 24. S. 178.

[6]) Nat. Hist. XXXV, 113. E diverso Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus. Hic scaenas optume pinxit, sed hominem pingere non potuit: contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographus cognominatus.

[7]) Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 305.

[8]) Vitr. Lib. I, cp. II, § 2. Item scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus.

zeichnungen dem Grundriss, dem Aufrisse und der perspektivischen Darstellung. Die perspektivische Darstellungsweise ist es, die er »Scenographia« nennt. Aus seinen Worten geht hervor, dass perspektivische Ansichten von Gebäuden im Alterthume gemacht worden sind, einzelne Gebäude aber, zum Zwecke der Architektur verzeichnet, wird man in der Regel nur in gerader perspektivischer Ansicht darstellen. Für die Kenntniss der Gesetze einer schragen perspektivischen Ansicht [9]) folgt weder aus dieser Stelle noch aus den übrigen Aeußerungen der alten Schriftsteller irgend Etwas. Es ist klar, dass Vitruv hier den Ausdruck Skenographie in einem sehr verengten technischen Sinne benutzt [10]), man wird mit Recht daraus folgern, was wir auch sonst wissen, dass es die Bühnenmalerei gewesen, die den Anlass zu perspektivischen Studien gegeben [11]). Für unsere Aufgabe aber folgt aus der Stelle nichts weiter, als dass die Landschaftsmalerei, die ebenfalls ein Theil der Skenographie war, die Gesetze der Linearperspektive, soweit sie damals überhaupt bekannt waren, ebensogut übernommen haben wird, wie die architektonische Zeichenkunst. — Ferner bezeichnet Plinius noch einen Maler Eudoros [12]), der aller Wahrscheinlichkeit nach der Diadochenzeit angehörte [13]), als Szenenmaler, und endlich kennen wir einen Szenenmaler, einen pictor scaenarius, den Freigelassenen eines Publius, aus einer zuerst von Gori veröffentlichten florentinischen Inschrift [14]), ohne dass wir in dem einen oder dem andern dieser Fälle die Behauptung wagen dürften, die Leute seien etwas anderes, als Theater-Dekorationsmaler gewesen. — Bei Sextus Empiricus aber [15]) benutzen einige Sophisten den Ausdruck Skenographie in ähnlicher Weise, wie wir schon von Platon den Ausdruck Skiagraphie benutzt finden werden, zum Vergleiche mit einer Welt des Scheines überhaupt.

Nach Allem kann man sagen, dass der ursprünglich zur Bezeichnung der Theater-Dekorationsmalerei benutzte Ausdruck später außerdem für verschiedene aus dieser abgeleitete Einzelrichtungen der zeichnenden Künste angewandt wurde, und dass er unter diesen gelegentlich auch Etwas wie Landschaftsmalerei bedeuten konnte und aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutet hat.

2. Skiagraphie. Der erste, welcher den Beinamen σκιαγράφος erhielt, war Apollodoros, der Vorgänger des Zeuxis. Plutarch [16]) bezeugt es der Sache nach, dem Ausdruck nach bezeugen es Hesychios, Photios und ein Scholiast [17]). Skiagraphos heisst Schattenmaler. Eine vernünftige Landschaftsmalerei ohne Vertheilung von Licht und Schatten lässt sich nicht denken. Die Bühnenmalerei, welcher zuerst in der griechischen Kunst die Aufgabe zufiel, zusammenhängende landschaftliche Darstellungen zu schaffen, musste daher auch zuerst auf diese von den älteren Malern vernachlässigte Seite der

---

9) Vgl. Guido Schreiber, Malerische Perspektive, § 26.

10) Aehnlich Heliodor von Larissa, der die Optik in drei Theile theilte: τὸ ὀπτικόν, τὸ κατοπτρικόν, und τὸ σκηνογραφικόν. Vgl. Schneider, Eclogae physicae II, S. 212.

11) Vgl. Vitr. Lib. VII praef. § 11.

12) Plin. N. H. XXXV, 151: Eudorus scaena spectatur.

13) Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 298 mit I, S. 525.

14) Gori Inscriptiones antiquae in Etruriae urbibus exstantes, pag. 390, No. 154: P. Cornelius, P. L. Philomusus, pictor scaenarius etc. — Orelli, Vol. I, No. 2636.

15) Sext. Emp. Πρὸς λογ. I, 88 (Ed. Bekker pag. 208): Ἀνάξαρχον δὲ καὶ Μόνιμον ὅτι σκηνογραφίᾳ ἀπείκασαν τὰ ὄντα, τοῖς τε κατὰ ὕπνους ἢ μανίαν προσπίπτουσι ταῦτα ὡμοιῶσθαι ὑπέλαβον.

16) de glor. Athen. 2, vgl. Anm. 5 dieses Kapitels.

17) Ueber erstere vgl. wie vorig. Anm., über letztere Overbeck, Schriftquellen, No. 1643.

Kunſt eingehen. Daſs Apollodoros die Schattenmalerei in der That von der Bühnenmalerei übernahm, beweiſen die früher beſprochenen Stellen, in denen ſeine Darſtellungsweiſe und in denen die Skiagraphie ausdrücklich mit der Bühnenmalerei identifizirt wird. Die Skiagraphie wurde von Apollodoros natürlich auch auf die Figurendarſtellungen angewandt, aber ſie muſste in erſter Linie doch den landſchaftlichen und architektoniſchen Hintergründen, die erſt ſeit ihrer Einführung den Charakter wirklicher Hintergründe annehmen konnten, zu Gute kommen. Es war das eigentlich maleriſche Prinzip, deſſen die griechiſche Malerei ſich durch ſie bewuſst zu werden anfing, das aber bei den plaſtiſch angelegten Griechen naturgemäſs auf einigen Widerſtand ſtieſs. Die Aufgabe der Malerei wird in unſeren modernen Handbüchern der Aeſthetik ziemlich allgemein als die Darſtellung des vollen Scheines der Wirklichkeit gefaſst. Daſs die Skiagraphie zuerſt die Malerei von dieſer Seite aus anſah, daſs man ſie aber eben deshalb vielfach mit verächtlicher Nebenbedeutung als Kunſt des Scheines bezeichnete, geht aus verſchiedenen Aeuſserungen Platons hervor, in denen er die Skiagraphie zu Vergleichen mit einer Scheintugend, mit Vorzügen, die nur auf die Fernewirkung berechnet ſeien, und dergleichen heranzieht[18]. In dem Dialoge vom Staate[19] ſagt er geradezu, die Skiagraphie habe es auf die Schwächen unſerer Natur abgeſehen, die ſich ſchon täuſchen laſſe durch die Erſcheinung eines in oder auſser dem Waſſer befindlichen Gegenſtandes. Ariſtoteles dagegen, indem er die Skiagraphie ohne verächtlichen Seitenhieb mit dem Redeſtil vergleicht, deſſen man ſich in groſsen Verſammlungen bedienen ſolle, identifizirt ſie offenbar wieder geradezu mit der Bühnenmalerei[20], und auch in allen übrigen Fällen ſehen wir, daſs der Skiagraphie Eigenſchaften zugeſchrieben werden, welche den landſchaftlichen Darſtellungen der Skenographie eigenthümlich ſein muſsten. — Ganz direkt bringt Plato im Kritias die σκιαγραφία mit der Darſtellung landſchaftlicher Gegenſtände, als der Erde, den Bergen, den Flüſſen, dem Walde, dem Himmel und Allem insgeſammt, was an ihm ſich befindet und bewegt, in Beziehung. Er ſagt, bei der Darſtellung ſolcher Dinge verlangen wir keine ſo ſtrenge Beobachtung der Einzelheiten, wie bei Bildern von Menſchen, ſondern begnügen uns mit einer undeutlichen und täuſchenden Skiagraphie[21]. Hierin liegt mindeſtens, daſs man gewohnt war, in der Skiagraphie ſolche landſchaftliche Gegenſtände dargeſtellt zu ſehen. Aber es folgt, wie zu Anfang des fünften Kapitels des zweiten Abſchnittes erörtert worden, daraus nicht, daſs Platon die landſchaftlichen Gegenſtände anders, als in den Theaterdekorationen und den Hintergründen der Tafelgemälde gemalt geſehen, es folgt daraus nicht, daſs es zu Platons Zeit ſelbſtändige Landſchaftsgemälde gegeben, es folgt daher auch nicht daraus, daſs man Skiagraphie und Landſchaftsmalerei identifiziren dürfe. Nicht jede Skiagraphie iſt Landſchaftsmalerei, aber jede Landſchaftmalerei iſt Skiagraphie.

---

[18] Phaidon, pag. 69: σκιαγραφία τις ᾖ ἡ τοιαύτη ἀρετὴ καὶ τῷ ὄντι ἀνδραποδώδης τε καὶ οὐδὲν ὑγιὲς οὐδ' ἀληθὲς ἔχουσα. — Theaitetos p. 208: Νῦν δῆτα παντάπασιν ἔγωγε, ἐπειδὴ ἐγγὺς ὥσπερ σκιαγραφήματος γέγονα τοῦ λεγομένου, ξυνίημι οὐδὲ σμικρόν. Dazu Heindorfs Anmerkung 154 in deſſen Ausgabe p. 490. Vgl. Parmenides, p. 165.

[19] Politeia, p. 602 D: ᾧ δὴ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φύσεως ἡ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει κτλ.

[20] Arist. Rhet. III. 12, § 9: ἡ μὲν οὖν δημηγορικὴ λέξις καὶ παντελῶς ἔοικε τῇ σκιαγραφίᾳ κτλ.

[21] Kritias, pag. 107 c: σκιαγραφίᾳ δὲ ἀσαφεῖ καὶ ἀπατηλῷ χρώμεθα περὶ αὐτά.

3. Topographie oder Topiographie. Der Ausdruck τοπογραφία kommt direkt zur Bezeichnung von Gemälden nicht vor, wohl aber der Ausdruck τοπογράφος oder τοπιογράφος zur näheren Bezeichnung eines Malers. Es ist ein gewisser Demetrios, von dem Valerius Maximus und Diodoros Siculus erzählen, der König Ptolemaios Philometor (Ol. 149, 4 bis 158, 4), als er flüchtig nach Rom gekommen sei, habe sich in seine Gastfreundschaft begeben. Valerius Maximus spricht bei dieser Gelegenheit von einem alexandrinischen Maler[22]). Diodor aber nennt ihn Demetrios und gibt ihm den Beinamen τοπογράφος[23]). Die Erklärung dieses Beinamens ist nicht ganz einfach. Seine Auslegung »als Landschaftsmaler« stammt aus der französischen Archäologie der Dreissiger Jahre, und zwar von LETRONNE, welcher zugleich die hergebrachte Lesart in τοπιογράφος umwandeln wollte[24]), wobei er sich auf die durch Vitruv ausdrücklich überlieferte Anwendung des griechischen Wortes topia im Sinne landschaftlicher Darstellungen[25]) stützte. BRUNN glaubte in seiner griechischen Künstlergeschichte (II, S. 289) eher an einen Landkartenmaler denken zu müssen. HELBIG dagegen hat erst in einem Aufsatze des Rheinischen Museums, dann, noch entschiedener, in seinen Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei[26]), die Ansicht LETRONNE's wiederaufgenommen und mit guten Gründen vertheidigt. In der That spricht die Bezeichnung des Topographen Demetrios als eines Malers von Rang, die man zwischen den Zeilen der Quellen lesen kann, und spricht jene Anwendung des Wortes topia für Landschaftsbilder bei Vitruv in Verbindung mit dem übrigen Gesammtresultat dieser Untersuchungen sehr zu Gunsten der Auffassung LETRONNE's und HELBIG's. Da übrigens HELBIG (a. a. O.) in diesem Zusammenhange von landkartenartig behandelten Landschaften spricht und da BRUNN (a. a. O.) gern zugibt, »dass diese Art von Karten in der ganzen Behandlung sich der Landschaftsmalerei annähern mochte«, so dürfte die Meinungsverschiedenheit, wenn wir eine solche heute überhaupt noch zu konstatiren haben, leicht auf einen Wortstreit hinauslaufen. Jedenfalls ist es klar, dass mit dem Ausdrucke Topographie, dessen Umwandlung in Topiographie etwas bedenklich und kaum nothwendig erscheint, da auch τόπος in Verbindung mit dem als Malen gefassten γράφειν gar nichts anderes als eine Art Landschaft bedeuten kann, dass mit jenem Ausdrucke in der That das bezeichnet werden konnte, was wir Landschaftsmalerei nennen, oder doch etwas Aehnliches. Und mehr habe ich von Anfang an nicht behauptet.

4. Rhopographie. Der Ausdruck ῥωπογραφία hat zwei Bedeutungen gehabt, wie ausdrücklich bezeugt wird[27]). Er ist einerseits, von ῥῶπος, Kleinkram, abgeleitet, für Kleinmalerei, d. h. Malerei von Stillleben und dergleichen, benutzt worden, andererseits, von ῥώψ (pl. ῥῶπες), Buschwerk, abgeleitet, geradezu als eine Art Landschaftsmalerei zu verstehen[28]). In der ersteren Beziehung und ihrem Verhältniss zur Rhyparographie und zum

---

22) Val. Max. V, 1, 1.
23) Diod. Sicul. Exc. XXXI.
24) LETRONNE, Lettres d'un antiquaire à un artiste, Notes, p. 469.
25) Vitr. VII, cp. 5, § 2, ambulationes vero propter spatia longitudines varietatibus topiorum ornarent etc., siehe unten.
26) Rh. M. 1870, S. 399. — Unters., S. 289.
27) Man sehe die erschöpfende Erörterung von WELCKER in dessen und JACOBS Ausgabe der Philostrate (Leipzig, 1825), pag. 396—398.
28) Dieses Doppelsinn konstatirt auch PAPE in seinem Lexikon.

Peiraeikos haben wir uns hier nicht mit der Rhopographie zu beschäftigen [29]). Von ihrer zweiten Bedeutung aber läfst sich überhaupt nicht viel mehr sagen, als dafs sie durch einen späten Lexikographen, durch den Verfasser des Etymologicum magnum überliefert und bezeugt ist [30]). Rhopes, sagt er, bedeute Wald und waldige Gewächse, und Rhopographen seien die Maler, die solche Dinge darstellten. In demselben Sinne kann der Ausdruck aber auch nur von Cicero gemeint sein, wenn er in einem seiner Briefe an Atticus [31]), in welchem er seine Sehnsucht von seiner Villa am Lukriner See nach seinem Tusculanum ausspricht, sagt, die Rhopographie des kleinen Ufers scheine man schnell satt zu bekommen. Jedenfalls scheint nach Diesem die Rhopographie, auch wo man eine Art Landschaftsmalerei mit diesem Ausdrucke bezeichnete, den Nebenbegriff von etwas Kleinem, ja Kleinlichem involvirt zu haben, und wir dürfen wohl die Vermuthung aussprechen, dafs während man für die Darstellung gröfserer Prospektenbilder in Gängen, Hallen u. s. w., wie sie durch Vitruv und Plinius bezeugt werden, und wie sie in Pompeji z. B. in den Landschaften der sogenannten casa della piccola fontana oder in denen der caccia antica erhalten sind, den Ausdruck scaenas pingere, in einer übertragenen Bedeutung der Skenographie beibehielt, man für jene kleinen Landschaftsbildchen, die ein kleines Stück Ufer mit einer Villa, ein von Büschen und Bäumen umgebenes ländliches Haus oder ein kleines Heiligthum unter dem Baum darstellen, wie sie zu Hunderten in ganz kleinem Formate in fast jedem Hause Pompeji's aufgefunden worden sind, des Ausdruckes Rhopographie sich bediente. Es darf dabei daran erinnert werden, dafs solche kleine Landschaften häufig in ganz ähnlicher Weise, wie jene Stillebenbilder, die man in anderem Sinne des Wortes Rhopographie genannt zu haben scheint, ja häufig geradezu als Gegenstücke zu ihnen angebracht sind, so dafs uns die weitere Vermuthung nahe gelegt wird, es sei die spätere doppelte Verwendung des Ausdruckes nur durch ein Mifsverständnifs entstanden, durch die hineingelegte etymologische Doppeldeutung eines Ausdruckes, der nach einem aus der ähnlichen Anbringung beider Bilderarten entstandenen Irrthume, für ursprünglich verschiedene Darstellungen benutzt wurde.

Durch diese Erörterung der vier Ausdrücke, mit denen die Alten gelegentlich das, was wir Landschaftsmalerei nennen oder etwas Aehnliches bezeichnet haben, haben wir zugleich bereits einen ziemlichen Ueberblick über die Berichte der alten Schriftquellen von den Landschaftsmalern und dem Inhalte ihrer Kunst gewonnen. Doch bleibt noch Manches nachzutragen.

Was zunächst die alten Landschaftsmaler betrifft, von denen wir jetzt im Zusammenhang zu handeln haben würden, so haben wir, da wir Agatharchos, Kleisthenes, Menedemos und Apaturius, die Theatermaler, nicht zu den selbständigen Landschaftsmalern rechnen konnten, den Topographen Demetrios als den ältesten der Reihe kennen gelernt. Wir wissen, nach dem, was die citirten Quellen von ihm erzählen, nur, dafs er alexandrinischer Abkunft war, dafs er in Rom lebte, und dafs er ungefähr zwischen den Jahren 180 und 150 vor unserer Zeitrechnung dort thätig gewesen. Ueber

[29]) Man sehe Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 259 f.
[30]) Ῥῶπες· ὕλη καὶ κλάδη φυτά, καὶ ῥωπογράφους, τοὺς τὰ τοιαῦτα ἀπογράφοντας. Vgl. Hesych.
[31]) Lib. XV, ep. XVI b (ed. Klotz). Et tamen haec ῥωπογραφία ripulae videtur habitura celerem satietatem.

den Inhalt seiner Darstellungen sind wir nicht näher unterrichtet. — Der zweite Landschaftsmaler, von dem wir gehört haben, ist Serapion, seinem Namen nach ebenfalls ein ägyptischer Grieche und dem Berichte des Plinius nach ebenfalls in Rom beschäftigt und zwar in der Jugend Varro's also etwa 100 Jahre vor unserer Zeitrechnung [52]). Von ihm wissen wir, dass er »Szenen« vortrefflich malte und dass er besonders das Forum mit einem gewaltig grossen Gemälde der Art geschmückt hatte. Dass wir uns unter diesem Gemälde, wie unter jenen »Szenen« landschaftsartige Darstellungen zu denken haben, ist bereits dargethan worden. Weiter wissen wir auch von Serapion Nichts. — Von einem gewissen Eudorus dagegen, sowie von einem Publius Cornelius Philomusus," einem Freigelassenen, wissen wir nur, dass sie überhaupt Szenenmaler gewesen. — Allen diesen bereits früher genannten Namen haben wir aber jetzt einen weiteren hinzuzufügen, der für unser Thema von der grössesten Bedeutung ist, den Namen des Ludius, der längere Zeit als der eigentliche Erfinder der Landschaftsmalerei angesehen worden ist. Die einzige Quelle unserer Bekanntschaft mit ihm, wie mit so manchem anderen Maler, ist Plinius [53]). Plinius sagt: »Auch Ludius zur Zeit des göttlichen Augustus soll nicht um seinen Ruhm betrogen werden. Er führte zuerst eine äusserst anmuthige Art der Bemalung der Wände ein: Villen und Säulenhallen und Gartenanlagen, Wälder und heilige Haine, Wasserbehälter, Meerengen, Flüsse, Küstengegenden, wie sie Jemand wünschen mochte, darin mannichfaltige Gestalten von Spaziergängern, Schiffsfahrern und Leuten, die ihre Villen am Lande zu Esel oder zu Wagen besuchen, ferner Fischer, Vogelfänger, Jäger und Winzer. Unter seinen Werken befinden sich z. B. vornehme Villen mit sumpfigem Zugange, in dem Männer, welche die Frauen unter feierlicher Zusage auf ihre Schultern genommen haben, unter der zitternden Last schwanken [54]) und sehr vieles Charakteristische der Art vom launigsten Salze. Derselbe hat auch zuerst Seestädte unter freiem Himmel gemalt, vom reizendsten Ansehen und mit sehr geringen Kosten« [55])

Um diese Stelle richtig zu würdigen, müssen wir ihr sofort eine zweite anreihen, jene Stelle in Vitruv's Zehn Büchern über die Architektur, in welcher er, um die legeren und unnatürlichen Wanddekorationen, die zu seiner Zeit Mode geworden waren, an den Pranger zu stellen, den Beweis zu führen sucht, dass »die Alten« (antiqui) nur Dinge an ihre Wände gemalt haben, welche entweder etwas Wirkliches oder doch etwas, das vorkommen könne, vorstellten. Er sucht die historische Entwicklung dieser Wandmalereien

---

[52]) Brunn a. a. O. S. 304.

[53]) Nat. Hist. XXXV, 116—117. Die Bamberger Handschrift hat statt des Namens Ludius den Namen Studius, der, nach Bursian's Bemerkungen (Lit. Centralblatt, 1869, S. 972), da er auch sonst vorkommt, sehr wohl der richtige sein könnte. Noch andere haben Sextus Tadius. Der Künstler hat sich unter dem Namen Ludius aber bei uns bereits so eingebürgert, dass auch ich ihn so nenne.

[54]) Die im Wortlaut schwer zu übersetzende, wahrscheinlich verderbte Stelle ist dem Hauptsinne nach klar, hat aber wahrscheinlich eine weniger klare Anspielung enthalten.

[55]) Der lat. Text lautet: ... non fraudando et Ludio (S. Tadio? Studio?) divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantis, aucupantis aut venantis aut etiam vindemiantis. sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio.

der Alten zu verfolgen, indem er die Behauptung aufstellt, sie haben zuerst Marmorinkrustationen im Stucko nachgeahmt, als weiteren Fortschritt gibt er später an, dass man in offenen Räumen, wie in den Exedren, die Ansicht eines tragischen oder komischen oder Satyrspiel-Bühnenhintergrundes gemalt, Gänge aber ihrer Längenausdehnung wegen mit verschiedenen Landschaften (varietatibus topiorum) geschmückt habe, indem man die bestimmten Eigenthümlichkeiten der Gegenden im Abbild wieder gegeben habe. »Denn«, führt Vitruv fort: »man malt Häfen, Vorgebirge, Küsten, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligthümer, Haine, Berge, Heerden und Hirten«. Endlich wird der Megalographie gedacht, aber auch nach dieser wird noch einmal in den Ulyssis errationes per topia[36]), den »Irrfahrten des Ulysses mit landschaftlichem Hintergrunde«, wie REBER übersetzt, unser Thema berührt[37]). Wir werden auf diese höchst wichtige Stelle noch öfter zurückkommen. Zunächst aber müssen wir konstatiren, dass sie sich wenigstens scheinbar in offenem Widerspruche befindet zu jener kurz vorher angeführten Stelle des Plinius, in welcher dieser von den Landschaftsmalereien des Ludius handelt. Vitruv, der unter Augustus lebte[38]), sagt, die Alten, die »antiqui«, haben jene landschaftlichen Gegenstände gemalt, Plinius dagegen behauptet, Ludius, der zur Zeit des Augustus gelebt, sei der erste gewesen, der jene landschaftlichen Gegenstände, die in ganz ähnlicher Weise hergezählt werden, zu Darstellungen in der Wandmalerei benutzt habe. Der Widerspruch ist auf den ersten Blick eklatant und schon von HELBIG in seinem grundlegenden Aufsatz über die Prospektenmalerei der Alten[39]) gebührend gewürdigt worden. Wem sollen wir glauben? Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass wir, soweit eine Vereinigung unmöglich ist, dem älteren Schriftsteller, dass wir also Vitruv glauben müssen. Wie sollte Vitruv darauf gekommen sein, den „antiqui“ eine Kunstrichtung zuzuschreiben, die erst ein Zeitgenosse von ihm erfunden? Viel wahr-

---

[36]) Ueber die Lesart vgl. HELBIG, Rhein. Museum, 1870, S. 395.

[37]) Die ganze Stelle ist in ihrem Zusammenhange so wichtig für uns, dass ihr hier ein Platz im Originaltext eingeräumt werden muss. Sie lautet, Vitr. Lib. VII, cp. V pr. ff.: Ceteris conclavibus, id est vernis, autumnalibus, aestivis, etiam atriis et peristyliis constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum: *namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse*, uti hominis, aedificii, navis reliquarumque rerum, e quarum finibus certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. *Ex eo antiqui*, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et collocationes, deinde coronarum et silaceorum [miniaceorumque] cuneorum inter se varias distributiones. 2. Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras columnarumque et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur: *patentibus autem locis, uti exedris, propter amplitudinem parietum scenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent; ambulationes vero propter spatia longitudinis* **varietatibus topiorum** *ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pinguntur enim* **portus, promontoria, littora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores.** nonnullis locis item signarent megalographiam habentem deorum simulacra, seu fabularum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu **Ulyssis errationes per topia**, *ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata.*

[38]) Die entgegenstehende Ansicht von CHR. L. F. SCHULZ, welcher, in seiner Schrift »Untersuchung über das Zeitalter des römischen Kriegsbaumeisters Vitruvius Pollio«, herausgegeben von seinem Sohne O. SCHULZ (1856), den Nachweis zu führen gesucht hat, Vitruv sei ein mittelalterlicher Schriftsteller, hat durchaus keinen Anklang gefunden, und verdient der Vergessenheit anheimzufallen. Vgl. REBER'S Vorwort zu seiner Uebersetzung Vitruv's (1865) und W. S. TEUFFEL, Röm. Literaturgeschichte (1872) S. 502, Anm. 4. Auch die Ansicht NEWTON'S, Vitruv habe erst unter den Flaviern gelebt, ist unhaltbar, siehe TEUFFEL l. c. S. 500—501.

[39]) Rhein. Museum 1870, S. 393 ff., vgl. Wandgemälde, S. 385—389.

scheinlicher ist es, dafs Plinius, durch den wohlverdienten, durch manche Neuerungen begründeten Ruf des Ludius getäuscht, sich in Bezug auf das Alter der ganzen Klasse von Gemälden geirrt habe! — Bis zu einem gewissen Grade ist eine Vereinigung der beiden Stellen aber freilich doch möglich. Denn vollständig decken die Malereien, von denen sie reden, sich nicht.

Die landschaftlichen Gegenstände, von denen Beide, sowohl Vitruv, wie Plinius, berichten, sind: Berge oder Hügel, Wälder oder Haine, Flüsse, Meerengen, Küstengegenden, Wasserbauten und dergleichen. Es ist auch klar, dafs beide Schriftsteller bei ihrer Aufzählung nur Beispiele, die ihnen gerade einfallen, anführen, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen. Es würde daher verkehrt sein, einen Unterschied zwischen den Darstellungen aus einzelnen von dem Einen, nicht aber von dem Anderen genannten Gegenständen herleiten zu wollen; es würde abgeschmackt sein, zu behaupten, weil Vitruv portus, promontoria, fontes und montes, Plinius dagegen nemora, colles, piscinas nennt, die »antiqui« haben Vorgebirge, Häfen, Quellen und Berge gemalt, Ludius aber Hügel, Wasserbehälter und dergleichen neu erfunden. Etwas anders aber stellt sich die Frage doch, wenn wir die beiden Stellen in ihrer Gesammtheit vergleichen. Zunächst führt Plinius, durch ein »et« und »ac« verbunden und gewissermafsen für sich abgesondert, drei Dinge an, die bei Vitruv auch nicht annähernd erwähnt werden: villas et porticus ac topiaria opera, Villen, Säulenhallen und Gartenanlagen; sodann zählt er in einer einfachen Aneinanderreihung die lucos, nemora, collis, piscinas, euripos, amnis, litora auf, und dieses sind offenbar lauter Dinge, die, wenn auch nicht in genau derselben Reihenfolge und mit genau denselben Bezeichnungen, so doch ganz ähnlich von Vitruv genannt werden; dann beschreibt Plinius die Staffage, zunächst mit Bezug auf diese zuletzt genannten Landschaften, eine Staffage, die zum Theil ebensogut in Vitruv's Landschaften passen würde, nur dafs er auch in Bezug auf den Villenbesuch schon in diesem Satz und dann noch nachdrücklicher in den folgenden von einer eigenen Art humoristischer Staffage redet. Endlich hebt Plinius zum Schlufs, ganz abgesondert, noch einmal hervor, dafs Ludius zuerst Seestädte »unter freiem Himmel« (d. h. an Altanen und sicher an Gartenmauern, wie wir sie in der That in Pompeji finden), vom reizendsten Ansehen und mit äufserst geringen Kosten gemalt habe.

Von diesen Säulenhallen, Villen, Gartenanlagen und ganzen Seestädten berichtet Vitruv gar Nichts. Der Ausdruck portus, Häfen, den Vitruv gebraucht, ist doch zu kahl, als dafs er auf ganze Stadtanlagen gedeutet werden könnte. Dagegen berichtet Vitruv allein von den tragischen, komischen oder satyrischen Skenenfronten, die man in gröfseren Räumen, wie Exedren gemalt habe, und auch seine übrige Aufzählung erhält, wenn wir auch die fana in des Plinius heiligen Hainen und dergleichen mit eingeschlossen denken wollen, durch die pastores und pecora, die Hirten und Heerden, ein Element, dessen Plinius nicht gedenkt. Endlich redet Plinius auch nicht von Landschaften mit heroischer Staffage, wie Vitruv in den Ulyssis errationes per topia.

Nach Diesem erscheint es nicht nur möglich, dafs Plinius das frühere Vorkommen von landschaftlichen Darstellungen überhaupt, insbesondere der Theaterhintergründe, der heroischen Mischgattung, der idyllischen Berglandschaften mit Heiligthümern und einer Staffage von Hirten und Heerden, sowie der Küstengegenden, Meerengen und ähnlicher Orte in Wandgemälden gar nicht habe läugnen wollen, sondern es erscheint auch in hohem Grade wahrscheinlich, dafs Ludius oder Studius oder Tadius, wie man ihn nennen

will, in der That jenen älteren landschaftlichen Darstellungen durch die Hinzufügung der Villen, der Säulenhallen, der Gartenanlagen, der anmuthigen Seestädte und der humoristischen Staffage, also von lauter Gegenständen, die der heiter kultivirten Landschaft der römischen Villen-Gegend besonders in Unteritalien angehörten, ein neues Leben verliehen habe.

Es würde daher nicht nur ungerecht sein, das Verdienst des Ludius auf die Einführung der Landschaftsmalerei in Rom zu beschränken, sondern es würde das auch unseren bisherigen Erörterungen, die uns Demetrios und Serapion als in Rom anwesende Szenenmaler kennen gelehrt haben, widersprechen. Auf den Bericht des Plinius über die Gemälde der Belagerung Karthagos, welche Lucius Hostilius Mancinus 146 v. u. Z. ausstellte und welche die Lage der Stadt deutlich machten [40]), sowie auf den des Livius über das Gemälde Sardiniens mit den auf dieser Insel gelieferten Schlachten [41]), welches T. Sempr. Gracchus im Jahre 174 v. u. Z. bei seinem Triumphe weihte, auf diese und ähnliche Triumphalbilder möchte ich mich dagegen als auf landschaftliche Darstellungen doch nicht in der Weise berufen, wie HELBIG es gethan [42]). Ihre vollständig landkartenartige Behandlung scheint schon aus dem Wortlaute der beiden Texte hervorzugehen, und wenn wir auch der zweifelsohne landschaftlichen Behandlung solcher Landkarten wegen [43]), wie das oben bei der Besprechung des Demetrios bemerkt worden ist, diesen Unterschied nicht allzusehr hervorheben wollen, so verbietet ihr praktischer Zweck und die über den Begriff der Staffage hinausgehende Bedeutung der auf ihnen dargestellten Truppenbewegungen doch, sie in eine Kategorie mit den Landschaftsgemälden, die Vitruv's antiqui und die Plinius' Ludius gemalt haben, zu setzen. Aber wir bedürfen dieser Bilder auch nicht, es ist doch wohl aus allem Gesagten klar, dass, wenn die antiqui überhaupt eine landschaftliche Wanddekoration gehabt haben, diese auch in Rom schon vor der Zeit des Ludius Eingang gefunden haben muss.

Plinius aber würde schwerlich in dem Tone von Ludius reden können, in dem er es thut, wenn dieser Maler nicht in der That wesentlich neue Elemente der Landschaftsmalerei hinzugefügt hätte. Wir dürfen ihn daher wirklich als den Erfinder der Prospektenmalerei und verwandter Richtungen ansehen, und wir können es daher schon als ein Ergebniss aufmerksamer Betrachtung nur der beiden in Rede stehenden Ueberlieferungen hinstellen, dass die Leute, die Vitruv die antiqui nennt, bereits historische Landschaften, wie die Ulyssis errationes per topia, ferner die durch montes, pecora, pastores bezeichneten idyllischen Landschaften, sowie die den Hintergründen der Bühnen entlehnten landschaftlichen Darstellungen, ferner aber auch die Landschaften mit Tempeln, heiligen Bäumen und Hainen und Quellen (fontes, fana, luci) und Strandlandschaften (portus, promontoria, litora, flumina, euripi) gemalt haben, wogegen erst in Augustus' Zeit, als eine der wenigen von Rom ausgegangenen neuen Kunstrichtungen, durch Ludius jene Gattung von landschaftsartigen Gemälden aufkam, welche die durch eine reiche und üppige Kultur umgewandelte Natur besonders in ihrem Schmuck von Villen- und Gartenanlagen,

---

[40]) Nat. Hist. XXXV, 23. Lucius Hostilius Mancinus, qui primus Carthaginem irruperat situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro etc.

[41]) Liv. XLI, cp. 28, § 10. Sardiniae insulae forma erat, atque in ea simulacra pugnarum picta.

[42]) Untersuchungen, S. 289—290.

[43]) Vgl. noch BRUNN, Phil. Gemälde gegen FRIEDERICHS vertheidigt, S. 296—297.

dann aber auch ganze Städte und reichbelaubte Küsten in vedutenartigen Prospektenbildern wiedergab.

Es freut mich, daſs Helbig in seinen Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei im Wesentlichen zu demselben Resultate gekommen ist, welches hier zunächst nur aus den beiden Stellen des Vitruv und des Plinius abzuleiten versucht worden ist [44]. Helbig will nur von den gemalten Gartenanlagen eine gewisse, geschmückte Laubgänge darstellende Abart, wie sie in einer Herkulaner Wanddekoration erhalten ist [45], ausscheiden und der früheren Zeit zuweisen, weil ähnliche Lauben in Wirklichkeit schon bei dem Festzuge des Ptolemaios Philadelphos und bei einem Gelage des M. Antonius zu Athen vorkamen [46]. Ich halte diese Beweisführung nicht für richtig, weil es ja auch Villen und Säulengänge, wie Ludius sie zuerst gemalt hat, in Wirklichkeit schon früher gegeben. Doch bin auch ich geneigt, gerade wegen ihres skenischen Charakters derartige Darstellungen an die frühere Zeit anknüpfen zu lassen, besonders an Leistungen, wie die Serapions und ähnlicher Künstler.

Es bleibt jetzt zunächst nur die Frage zu beantworten, wen denn Vitruv unter den antiqui verstanden habe. Daſs er nur die Griechen mit ihnen gemeint haben konnte, geht aus dem Zusammenhange nicht nur dieser Stelle, sondern seines ganzen Buches und Sprachgebrauches hervor. Es ist zuerst von Letronne [47] hervorgehoben und später von Helbig ausführlicher begründet worden. In der That würde die Ansicht, Vitruv habe jene landschaftlichen Darstellungen, einschlieſslich der Odysseebilder den »alten« Römern zugeschrieben, jedem mit der römischen Kunst- und Kulturentwicklung auch nur halbwegs Vertrauten widersinnig erscheinen. Helbig [48] hat dann vor allen Dingen auch nachgewiesen, daſs Vitruv nur die Griechen der hellenistischen Welt, der Diadochenzeit, die Griechen der Zeit nach Alexander dem Groſsen mit jener Bezeichnung gemeint haben könne, eine Auffassung, die nach allen unseren Erörterungen im vorigen Abschnitte und im ersten Kapitel dieses Abschnittes uns auch bereits so selbstverständlich erscheinen muſs, daſs wir kein Wort mehr über sie zu verlieren brauchen.

Was sich aus den besprochenen beiden Hauptstellen über die antike Landschaftsmalerei noch ferner ergibt, soll hier, ehe wir weitergehen, noch kurz zusammengestellt werden. Nachdem wir uns über ihre Zeit und ihren Inhalt unterrichtet haben, werden wir nunmehr nach dem Wie? ihrer Darstellungen zu fragen haben.

Zunächst muſs hervorgehoben werden, daſs beide Schriftsteller, daſs Vitruv sowohl wie Plinius, hier nicht von Tafelgemälden, in denen die Künstler seit Apollodoros ihre höchste Kraft offenbarten, reden, sondern nur von Wandgemälden, ja eigentlich nur von Wanddekorationen. Es ist überhaupt nur von einer Kunst im Dienste der Architektur die Rede. Bei Vitruv, dem Architekten, versteht sich das sogar wohl von selbst, aus dem Zusammenhang seiner angeführten Erörterung, welche von der Inkrustirung der Wände mit Marmorplatten, beziehungsweise ihrer Nachahmung in Stucko, ausgeht, dann von nachgeahmten Theaterdekorationen redet und schlieſslich die landschaft-

[44] Untersuchungen, S. 100 u. 101 und das ganze Kp. 24, S. 291 ff.
[45] Helbig, Wandgemälde, No. 1741 u. 1748.
[46] Unters., S. 302.
[47] Lettres d'un antiquaire à un artiste, pp. 263 u. 468.
[48] Rhein. Mus. 1870, S. 395 ff.

lichen Darstellungen, mit denen die »Alten« ihre ambulationes geschmückt haben sollen, auf eine Stufe stellt mit jenen anderen architektonischen Verzierungsweisen, geht es ausserdem ganz klar hervor. Plinius aber schreibt dem Lucius ebenfalls nur eine amoenissima parietum pictura, eine höchst anmuthige Wandmalerei zu, ja, wie er von dem künstlerischen Werth dieser Malereien denkt, gibt er geradezu zu verstehen, indem er an die Beschreibung der Prospektenmalerei seines Lucius unmittelbar die Bemerkung anschliesst: Aber nur die Künstler, welche Tafelgemälde gemalt haben, sind wirklich berühmt gewesen u. s. w. [49]).

Halten wir mit diesen Aeusserungen die angeführten Urteile Platons über die ebenfalls von der Bühnenmalerei ausgegangene Skiagraphie, so ungerecht sie in manchen Beziehungen sein möchten, zusammen, so werden wir nach den bisher durchforschten Schriftquellen unsere Erwartungen von der antiken Landschaftsmalerei nicht allzuhoch spannen dürfen. Ihre Emanzipation vom Theater hat, wie Vitruv es durch seine vorherige Erwähnung der Nachahmung der Theaterdekoration deutlich ausspricht und wie das schon durch die Nachricht, Agatharchos, der erste Bühnenmaler, habe auch das Haus des Alkibiades gemalt, wahrscheinlich gemacht wird, zuerst im Dienste der Architektur, als dekorative Wandmalerei, stattgefunden. Es kam auch hier nur auf anmuthige Gesammtwirkungen und im Einzelnen auf eine interessirende Staffage an. Dass diese Art der Landschaftsmalerei sich jemals auf Probleme, wie Rujsdael, Hobbema und Rembrandt oder auch nur wie Claude Lorrain und Poussin, sie sich stellten, eingelassen haben sollte, ist von vornherein unwahrscheinlich. Dagegen dürfen wir es von vornherein nicht als so unwahrscheinlich bezeichnen, dass nicht später auch schon im Alterthume gelegentlich Tafeln mit landschaftlichen Darstellungen bemalt worden seien. Nur hatte die Tafelmalerei damals schon keine Kraft zur künstlerischen Vertiefung eines neuen Gegenstandes mehr. Wenn wir daher von dem Vorhandensein landschaftlicher Tafelgemälde uns noch überzeugen, so werden wir, zumal Plinius die Tafelmalerei der Landschaftsmalerei geradezu entgegensetzt, hiermit einerseits erst verhaltnissmässig späte Erzeugnisse vor Augen zu haben, andererseits aber auch kaum poetischer gestimmte Landschaften zu finden erwarten.

Die Versuchung läge nahe, Alles bisher sowohl von dem Inhalt als von der Form der alten Landschaftsgemälde Gesagte, welches wir den Schriftquellen entnommen haben, sofort durch eine Reihe treffender Beispiele aus dem reichen Schatze der erhaltenen antiken Landschaftsbilder zu illustriren. Wir würden, und wir werden später, alle von Vitruv und Plinius genannten Gattungen von den Odysseelandschaften an bis zu den Seestädten und Gartenanlagen in den römischen und kampanischen Wandgemälden wiederfinden. Allein den folgenden Kapiteln soll nicht vorgegriffen werden. Ich will, meiner Disposition getreu, zunächst die Durchforschung der Schriftquellen nach der alten Landschaftsmalerei zu Ende führen.

Nur im Vorübergehen sei des Gemäldes der tuskulanischen Villa des Lucullus gedacht, welche A. Gabinius nach Cicero [50]) dem Volke im Bilde zeigte, um dasselbe gegen die Ueppigkeit des reichen Mannes aufzureizen [51]).

[49]) Plin. XXXV, 118. Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere etc. Auf die Erklärung dieser Stelle in Bezug auf die Gemälde des Polygnot und seiner Zeitgenossen zurückzukommen, ist hier natürlich der Ort nicht.

[50]) Pro Sestio 43 (93): »Tusculanum ut iam videatur esse illa villa, quam ipse tribunus plebis pictam olim in contionibus explicabat etc.«

[51]) Vgl. Drumann, Römische Geschichte IV, p. 167.

Das Bild darf seines praktischen Zweckes wegen nicht als freies Kunstwerk angesehen werden, übrigens erfahren wir Nichts über die Art seiner Ausführung. Villen wurden aber, wie uns jetzt schon die Schriftquellen gezeigt haben und wie uns später der Vorrath antiker Wandgemälde bestätigen wird, so oft bildlich und landschaftsartig dargestellt, dass die Sache nichts Auffallendes hat. Auch Stellen des jüngeren Plinius und des älteren Seneca [51]) beweisen im Allgemeinen, dass Landschaftsgemälde zu ihrer Zeit nichts Seltenes gewesen sein können. Plinius findet eine Aussicht so schön, als sei sie gemalt, Seneca, in diesem Falle weniger phrasenhaft, begreift dagegen gerade umgekehrt, nicht, wie Jemand, der die wirkliche Natur kenne, sich schwache Abbilder derselben in seinen Wohnungen malen lassen könne. Beide Stellen sind sehr charakteristisch.

Von den Schriftstellern nach dem älteren Plinius sind es aber besonders die Rhetoren und Eroiker, welche sich sehr oft mit der Malerei beschäftigen. Ueber das Verhältniss jener Schriftstellerklasse zu dieser Kunst ist seit HEYNE's Zeit oft gehandelt worden [52]). Zunächst gilt ihnen selbst, wie es unumwunden ausgesprochen wird, ein Wetteifer der Rede mit der Malerei für wünschenswerth und möglich. Ailianos leitet seine Beschreibung des Thales Tempe [53]) mit den Worten ein: »Es wird allgemein zugestanden, dass die Sprache, welcher rednerische Kraft innewohnt, ebensogut im Stande ist, Alles, was sie will, darzustellen, als die bildenden Künstler«. Himerios [54]) beginnt eine seiner Reden mit einer ganz ähnlichen Bemerkung. Die Konsequenz aber, die man aus dieser die natürlichen Grenzen der Künste verrückenden Ansicht zog, war einerseits, dass man sich selbst Gemälde aussachte und schilderte, um sophistische Erörterungen oder moralische Betrachtungen an sie anzuknüpfen, wovon die Tafel des Kebes das einleuchtendste Beispiel ist, andererseits aber, dass man sich mit Vorliebe in der Beschreibung wirklicher Kunstwerke, besonders der Gemälde, erging. Beschreibungen, die entweder als beliebte Episoden anderartigen Erörterungen eingereiht wurden, oder, wie die berühmten Gemäldebeschreibungen des Philostratos und seiner Nachfolger, als selbständige Bücher auftraten, die gern und viel gelesen wurden. F. MATZ hat in seiner angeführten Schrift [55]) alle diese Verhältnisse übersichtlich zusammengestellt.

Beschreibungen von landschaftlichen Hintergründen kommen in sehr vielen dieser rhetorischen Erzeugnisse vor: sowohl in fingirten Gemälden, wie der Tafel des Kebes und in dem von Dion Chrysostomos ersonnenen Bilde der auf doppeltem Berggipfel thronenden Tyrannis und Basileia [56]), als auch in denjenigen Beschreibungen, denen wirkliche Gemälde zu Grunde gelegen zu haben scheinen, wozu ich mit KEKULÉ [57]) z. B. diejenigen des Achilles Tatios rechne. Seine Europa, seine Andromeda und sein Prometheus [58])

---

[51]) Plin. Epp. V, 6. — Seneca, Controv. II, 9, p. 122 B.

[52]) Siehe MATZ, de Philostr. in describ. imag. fide, pag. 5. Anm. 2.

[53]) Ποικίλη ἱστορία, Γ, κεφ. α. ὡμολόγηται γὰρ καὶ ὁ λόγος ἐὰν ἔχῃ δύναμιν φραστικήν, μηδὲν ἀσθενέστερον, ὅσα βούλεται, δεικνύναι τῶν ἀνδρῶν τῶν κατὰ χειρουργίαν δεινῶν.

[54]) Or. XXV § 1: ὅσα γραφεῖς, καὶ λόγοι δύνανται κτλ. Dagegen Longos, Domus. cp. 21 u. A.

[55]) De Philostr. in descr. im. fide pag. 5—20. Vgl. BRUNN, zweite Vertheidigung S. 3. (Jahrb. f. cl. Phil. 1871.)

[56]) Or. I, pag. 15, Zeile 21 ff., ed. DINDORF.

[57]) Ann. Inst. 1863, p. 113.

[58]) I. 1. III, 6—8.

ſpielen vor ausgeführten landſchaftlichen Hintergründen. Allein an der Exiſtenz landſchaftlicher Hintergründe, die ſich ſchon in der vorigen Epoche entwickelt hatten, zweifeln wir ſchon längſt nicht mehr, auch ſuchen wir in dieſem Kapitel nur nach ſelbſtändigen, eigentlich ſo zu benennenden Landſchaften, wir können daher hier auf die landſchaftlichen Hintergründe in den rhetoriſchen Beſchreibungen von Figurenbildern nicht näher eingehen. Daſs die Landſchaft aber auf jenen Gemälden auch des Tatios eine wichtigere Rolle, als die des Hintergrundes geſpielt habe, wird ſich nicht nachweiſen laſſen [80]).

Eigentliche Landſchaftsbilder finden ſich nur unter den Gemäldebeſchreibungen eines einzigen der Rhetoren und zwar unter denen des hervorragendſten Vertreters dieſer beſchreibenden Literatur, Philoſtratos des Aelteren. Sie ſind für uns natürlich von hohem Intereſſe und müſſen einer etwas näheren Betrachtung unterzogen werden.

Meine Anſicht über das Verhältniſs der Philoſtratiſchen »Gemälde« zu wirklichen Vorbildern habe ich bereits im vorigen Abſchnitt (Kp. 5) dargelegt. Ich brauche daher nicht auf den Streit zurückzukommen und wiederhole nur kurz, daſs nach meiner Meinung die Beſchreibungen der Philoſtrate nach wirklich vorhanden geweſenen Bildern gemacht ſind, daſs es mir aber zu gewagt erſcheint, in dieſen namenloſen Bildern Kopien von nur dem Namen nach bekannten Meiſterwerken großer Künſtler, beſonders ſolcher, die der vorigen Epoche angehörten, wiedererkennen zu wollen. Von Landſchaftsmalern und einzelnen Gemälden derſelben wiſſen wir freilich ſo wie ſo zu wenig, als daſs jene Gefahr bei der Beſprechung der Landſchaften des Philoſtratos zu befürchten ſei. Im Zweifel aber würde ich die Zeit, in welcher ſie gemalt und erfunden ſeien, lieber ſpäter, als früher anſetzen.

Schon Göthe hat die philoſtratiſchen Gemäldebeſchreibungen ihrem Inhalt nach in gewiſſe Klaſſen abgetheilt und eine eigene Klaſſe »See-, Waſſer- und Landſtücke« ausgeſondert [81]). Wir können die von Göthe hierhergerechneten Stücke aber nicht ohne Weiteres alle als Landſchaften, zu denen auch wir manche Seeſtücke natürlich rechnen würden, anſehen. Freilich iſt ſchon bei den erhaltenen antiken Gemälden die Grenze zwiſchen Figurenbildern mit ausgedehntem landſchaftlichen Hintergrunde und Landſchaftsbildern mit hiſtoriſcher und mythologiſcher Staffage nicht immer leicht zu ziehen, doppelt ſchwer iſt es daher nach den rhetoriſchen Beſchreibungen zu beurteilen, welches Bild der einen, welches der anderen dieſer Gattungen zuzuſchreiben wäre. Der Rhetor hat vielleicht manchmal einen ſehr bedeutenden Hintergrund unerwähnt gelaſſen, weil er ihm keinen Anlaſs zu »geiſtreichen« Bemerkungen gab, manchmal aber keineswegs bedeutendere landſchaftliche Zuthaten ſeinen Bemerkungen zu Gefallen mit Liebe behandelt. Da indeſſen ſowohl den landſchaftlichen Zuthaten zu den Werken der bildenden Kunſt in der Zeit nach Alexander dem Groſsen, als auch der anthropomorphiſchen Wiedergabe der Natur in dieſer Epoche noch je ein eigenes Kapitel gewidmet werden muſs, ſo müſſen wir hier in der That verſuchen, diejenigen Beſchreibungen herauszufinden, welche das Hauptgewicht auf die Landſchaft legen und ihrem ganzen Gange nach den Eindruck machen, Landſchaften, wenn auch reich durch Staffage belebte Landſchaften, zu reproduziren. Von den Bildern, die Göthe zu den »See-, Waſſer- und Landſtücken« rechnet, wären

[80]) Anders ſcheint HELBIG, Unterſuchungen, S. 226, die Sache anzuſehen.
[81]) Göthe's Werke in 40 Bd. (1859) Bd. 30, S. 413.

als doch nicht landſchaftlich genug für unſeren Zweck auszuſchlieſsen: das Gemälde des Bakchos und der Tyrrhener (I, 19), auf dem das Meer, welches die Purpurſegel wiederſpiegelte, zwar eine Rolle ſpielte, aber doch nur eine nebenſächliche, dasjenige des Palaimon (II, 16), deſſen landſchaftliche Zuthaten mehr durch Perſonifikationen, als durch wirkliche Nachahmung der Natur ausgedrückt geweſen ſind, das Bild des Nilgottes (I, 5), bei dem von einer Landſchaft überhaupt keine Rede iſt, und das des Komos (I, 2), welches wegen ſeiner künſtlichen Beleuchtung zwar höchſt intereſſant für uns iſt, aber doch nicht direkt hierhergehört, wie auch Göthe es nur als »Zugabe« zu ſeiner Rubrik bezeichnet. Dagegen möchte ich doch das Bild des Skamandros (I, 1) und dasjenige der in einem prächtigen Garten Apfelleſe haltenden Liebesgötter (I, 6) hierherzählen, ſo daſs die neun Bilder, die wir als Landſchaften oder doch als Landſchaften ſich nähernde Darſtellungen anſehen und als ſolche kurz einzeln erörtern wollen, die folgenden wären: 1. der Skamander, 2. die Liebesgötter, 3. die Sümpfe, 4. der Bosporos, 5. die Fiſcher, 6. die Andrier, 7. Theſſalien, 8. die Inſeln, 9. Dodona. Um dieſen Beſchreibungen eine gröſsere Wahrſcheinlichkeit zu geben, ſoll hier aber doch kurz auf erhaltene Darſtellungen ähnlichen Inhalts hingewieſen werden.

1. Der Skamander[62]) (Σκάμανδρος) Phil. sen. I, 1.

Das Gemälde ſtellte den Kampf des Skamander mit Hephaiſtos in unmittelbarer Anlehnung an Homer (Il. XXI, 342 ff.) dar. Hephaiſtos und Skamandros waren zwar auch perſönlich abgebildet, aber der Kampf des wirklichen Feuerſtromes mit dem wirklichen Waſſerſtrom, deſſen Schilderung auch in der Ilias die lebendigſte und ausgeführteſte Landſchaftsſchilderung des ganzen Gedichtes iſt, nahm das Hauptintereſſe des Bildes in Anſpruch. Die hohe mit Mauerzinnen gekrönte Stadt Ilios, das weite Blachfeld, durch welches der Feuerſtrom ſich wälzte, das ſeiner Baumeinfaſſung durch die Gluth beraubte Fluſsbett, ſie bildeten ein eigenthümliches landſchaftliches Ganze, welches, als ſolches in bewegte Handlung verſetzt, wohl einzig in ſeiner Art war. Das Feuer hatte nicht ſeine gewöhnliche Farbe, ſondern einen goldenen und ſonnigen Glanz, um ſeinen himmliſchen Urſprung anzudeuten. Die homeriſche Schilderung iſt übrigens landſchaftlich anſchaulicher, als die philoſtratiſche. Beim Homer ſehen wir die Ulmen, die Weiden, die Tamarisken, den Lotos zugleich, das Riedgras und den duftenden Galgant, »welche die ſchönen Gewäſſer des Stromes weitwuchernd umſproſsten«, in Flammen ſtehen. Auf dem philoſtratiſchen Gemälde hat das Fluſsufer, an dem der Feuerſtrom entlang flieſst, bereits keine Bäume mehr. Hätte der Rhetor, wie ſeine Gegner annehmen, nicht ein wirkliches Bild geſehen, ſondern nur der homeriſchen Schilderung nachgeſchildert, ſo würde er ſich die prächtige Ausführung des Dichters doch wohl nicht haben entgehen laſſen. Es muſs übrigens darauf aufmerkſam gemacht werden, daſs wir zum Vergleich mit dieſem Gemälde von erhaltenen Werken nur ein ganz ſpätes heranziehen können: die zu der betreffenden homeriſchen Stelle gehörige Illuſtrationen des Mailänder Codex, welche von Mai veröffentlicht worden ſind[63]). Die Auffaſſung iſt hier offenbar eine etwas andere, als bei Philoſtrat. Sie ſchlieſst ſich beſonders in der Landſchaft der Tafel 52 mit dem baumbewachſenen Fluſsgeſtade enger an

[62]) Vgl. Welcker in ſeiner und Jacobs' Ausgabe der Philoſtrate, p. 200. Brunn, Die Phil. Gemälde (Jahrb. f. cl. Ph. Supplem.-Bd. IV), S. 260. zweite Vertheidigung S. 90.

[63]) A. Mai. Homeri Iliados picturae antiquae ex codice Mediolanensi bibliothecae ambrosianae (Romae 1835) Tab. 52 u. 53.

Homer an. Auf Tafel 53 läſst Vulkan ſein Feuer Fackeln entſtrömen, aber die Art und Weiſe, wie das Feuer über das Waſſer herfällt, veranſchaulicht uns doch einigermaſsen, wie die Vereinigung der beiden feindlichen Elemente auf dem philoſtratiſchen Gemälde ſich darſtellen muſste. Das letztere muſs jedoch mit ſeinem weiten Blachfeld und der ragenden Veſte Trojas einen bedeutenden landſchaftlichen Geſammteindruck gemacht haben.

2. Die Liebesgötter. Ἔρωτες (I, 6)[64].

Der »ſchöne Garten«, in dem nicht nur die Obſtleſe der Eroten vor ſich geht, ſondern in dem ſie auch ihre Spiele treiben, wird von Philoſtratos ſo lebhaft geſchildert, daſs wir Grund haben, anzunehmen, er habe eine wichtige Rolle auf dem Bilde geſpielt. Aus dieſem Grunde rechne ich das Bild wenigſtens zu denen, die landſchaftlichen Darſtellungen ſich nähern. Philoſtratos ſchildert die ſchnurgerade fortlaufenden Pflanzenbeete, welche mit weichem Raſen eingefaſste Gänge zwiſchen ſich laſſen[65]; er ſchildert die Apfelbäume, von deren Aſt-Wipfeln goldene, hochrothe und ſonnenfarbige Aepfel winken, und an deren Zweigen die Eroten ihre vergoldeten Köcher aufgehängt haben, während ihre bunten Gewänder, gleich Blumen ſchillernd, im Raſen liegen, und er ſchildert die Felſengrotte, aus welcher das dunkelblaue Waſſer unten hervorquillt und ſich zur Bewäſſerung des Obſtgartens vertheilt[66]. Wenn wir unter den erhaltenen Gemälden[67] auch eine ſolche Gartendarſtellung nicht in der Vereinigung mit der Erotenſtaffage beſitzen, ſo finden ſich beide Elemente einzeln doch oft genug: ſowohl ganz ähnliche Gartengemälde, bei denen wir an die topiaria opera des Ludius denken und uns an ähnliche Beſchreibungen des jüngeren Plinius[68] erinnern können, als auch Eroten in ähnlichen Situationen. Von den Gartendarſtellungen, auf die ſpäter näher eingegangen werden muſs, genüge es für jetzt an die prächtige Ausſchmückung des Gartenſaales der villa ad Gallinas zu Prima porta bei Rom und an eine ganze Reihe ähnlicher Darſtellungen in den Höfen und z. B. in verſchiedenen Räumen der groſsen Thermen von Pompeji zu erinnern. In Bezug auf obſtleſende, ſcherzende, ſpielende und mannichfaltig beſchäftigte Eroten genüge hier eine Verweiſung auf Welcker's Zuſammenſtellung (Anm. 64) und auf die reiche Auswahl dieſer liebenswürdigen Weſen in den mannichfaltigſten Situationen, welche ſich in der kampaniſchen Wandmalerei[69] gefunden haben. Ihre Darſtellung iſt ein allgemein beliebtes Thema der ſpäteren alten Kunſt geweſen. Der Maler des philoſtratiſchen Gemäldes hat aber ſicher einen glücklichen Einfall gehabt, indem er ſolche Eroten arbeiten und Erotenſpiele mit einer der üppigeren Gartendarſtellungen der gedachten Art verband. Brunn's Vermuthung, daſs das Gemälde nach Art eines Frieſes komponirt geweſen (Anm. 62), iſt durchaus nicht unwahrſcheinlich, zumal wenn wir bedenken, daſs ſowohl die genannten Gartenmalereien in der Regel frieſartig umlaufend komponirt, als auch die Erotenſcherze häufig in entſprechender Anordnung dargeſtellt worden ſind.

---

[64]) Vgl. Welcker a. a. O. p. 237—239. Brunn, Die Phil. Gem. gegen Friederichs vertheidigt, a. a. O. S. 281.

[65]) Ed. Welcker et Jacobs p. 11, 3—6.

[66]) l. c. p. 13, 11 ff.

[67]) Vgl. über Jahn, Einleitung, S. 204, Anm. 1341.

[68]) Epp. II, 17, 25. V, 6, 34—47.

[69]) Helbig, Wandgemälde, Nr. 601—827. Vgl. Bartoli, Gli antichi sepolcri Romani etc. (1727) tav. 5.

3. Die Sümpfe *Ἕλη* (I, 9)[70])

Es ist eine grofse Landschaft mit phantastisch idyllischer Staffage. Himmelhohe Berge umschliefsen ein Thal, in welches die Bergwasser sich hinabschlangeln, um sich hier zu einem sumpfigen Wasserbassin zu vereinigen. Schilf und Rohr, Tamariske und Galgant spriefsen unten im Sumpfe. Auf den Bergen, deren verschiedene physische Beschaffenheit auf dem Bilde charakterisirt ist, wachsen, je nach dieser Verschiedenheit, theils Föhren und theils Zypressen[71]). An der einen Seite des Bildes tritt ein Strom aus dem Sumpfe heraus. Ueber den Strom ist ein Palmbaum gelegt, als einfach ländlicher Brückensteg. Ein anderer Palmbaum steht am jenseitigen Ufer. An dieser Stelle des Bildes befindet sich auch eine einfach ländliche Staffage. Ziegen- und Schafhirten sind auf dem Stege gemalt und in der Nähe tummeln mit kecken Sprüngen sich die Ziegen und weiden gemächlich die Schafe. Die Sümpfe sind reich von Wasservögeln belebt, an der wichtigsten Stelle des Bildes aber hebt ein klareres Wasserbecken aus dem Sumpfe sich ab, reich mit schwanken Amaranten bewachsen, deren liebliche Blüthenähren das Wasser mit ihren Blättchen besäen. In diesem Wasserbecken befindet sich eine heiter-phantasievolle, mythologisch-idyllische Staffage. Liebesgötter, welche auf Schwänen reiten und mit goldenen Zügeln die heiligen Vögel lenken, fahren in die Wette um die Amaranthblüthen herum. Einige lassen die Zügel schiefsen, andere ziehen sie stramm an, einige lassen sich gern von den Vögeln abweisen, andere stofsen sich gegenseitig in's Wasser und baden sich in den klaren Wellen. Am Ufer aber steht als Personifikation des Westwindes ein zarter geflügelter Knabe. — Schon BRUNN hat auf den hochpoetischen Charakter dieses heimlichen, versteckten, von der weiten Welt abgelegenen, wasserreichen Gebirgthales mit seinem idyllisch märchenhaften Treiben aufmerksam gemacht. Wenn wir auch nur diese Beschreibung eines antiken Landschaftsgemäldes hätten und sonst gar nichts von antiker Landschaftsmalerei wüfsten, so würden wir uns hüten müssen, die Alten in diesem Fache zu gering zu taxiren, denn schon die Thatsache einer solchen Gemäldebeschreibung, selbst wenn man sie für fingirt halten wollte, deutet doch auf die Existenz einer ähnlichen Landschaftsmalerei hin. Dafs uns kein Landschaftsbild erhalten ist, welches uns direkt an das hier geschilderte in seiner Gesammtheit erinnerte, darf uns nicht irre machen. Es finden sich auch unter den vielen erhaltenen Landschaften fast gar keine eigentlichen Wiederholungen. Dagegen sind uns alle einzelnen Elemente dieses Bildes auf verschiedenen antiken Darstellungen erhalten; und wer an der verschiedenartigen Zusammensetzung des Gesammtbildes Anstofs nehmen wollte, braucht sich nur des freilich andern, aber ebenso vielseitige und noch viel komplizirtere Stoffe behandelnden grofsen Landschaftsmosaiks von Palastrina zu erinnern, um auch in dieser Beziehung jedes Bedenken fallen zu lassen. Von den einzelnen Elementen aber finden sich z. B. die hohen Berge des Hintergrundes, vor dem ein wasserreiches Thal sich erstreckt, auf einer grofsen Landschaft des vicolo del panattiere in Pompeji, von der ich eine ausgezeichnete farbige Kopie besitze, und ähnlich selbst auf dem Parisurteil der Strada di Stabia No. 20, welches im Atlas zu HELBIG's Wandgemälden Tfl. XVI in freilich gerade in landschaftlicher Hinsicht kaum genügender Weise publizirt worden ist.

[70]) WELCKER a. a. O. p. 255. BRUNN a. a. O. S. 294.

[71]) Vgl. Vergil Ecl. VII 65, Fraxinus in silvis pulcherrima pinus in hortis, Populus in fluviis abies in montibus altis.

Der verschiedene Baumwuchs findet sich auch auf diesen Bildern auf den Bergen des Hintergrundes. Auf dem zuerstgenannten lassen sich sogar Zypressen unterscheiden. Darstellungen von Sümpfen mit Sumpfgewächsen und Wasservögeln sind ebenfalls durchaus keine Seltenheit auf den erhaltenen Gemälden, besonders auf den ägyptisirenden Darstellungen, wie No. 1566—68 von HELBIG's Verzeichniss, sind sie häufig. Hirten und Heerden am Fluss und am Brückensteg sind eine öfter wiederkehrende Staffage antiker Landschaften. Schon das genannte Parisurteil könnte hierfür angeführt werden, desgleichen die Landschaft aus dem vicolo del panattiere, ferner HELBIG No. 1555 und 1559. Die auf Schwänen reitenden Liebesgötter kommen zwar nicht vor, dafür aber Liebesgötter, die auf Böcken und solche, die auf Delphinen und anderen Thieren reiten, HELBIG No. 779, 780, 781, ja, es findet sich, wenn wir von STEPHANI's anderer Deutung absehen, nach HELBIG No. 785 sogar ein Eros, der zwei Schwäne von einem Wagen aus zügelt, und wettfahrende Eroten (z. B. H. No. 789) sind ebenfalls keine Seltenheit in der alten Kunst. Der Zephyros endlich ist als geflügelter Jüngling, wie jetzt wohl allgemein zugestanden wird, auf dem schönen pompejanischen Bilde aus der casa del naviglio, HELBIG No. 974 dargestellt. — Kurz, alle einzelnen Elemente der philostratischen »Sümpfe« sind vorhanden, und es wäre nicht schwer, das Bild nach denselben zu rekonstruiren.

4. u. 5. Der Bosporos und die Fischer. **Βόσπορος** und **Ἁλιεῖς** (I, 12 u. 13)[72].

Dafür, dass die beiden Beschreibungen zu einem einzigen Gemälde gehören, spricht der Inhalt beider, der Wortlaut des Anfanges der »Fischer« und selbst das Fehlen der neuen Ueberschrift in einigen Handschriften. Es ist in der That kein Zweifel an ihrer Zusammengehörigkeit möglich, und so mögen sie denn auch hier als ein einziges Bild besprochen werden. Es ist ein groses Prospektenbild mit mannichfaltiger Staffage. Der Bosporos ist dargestellt, das asiatische wie das europäische Ufer sind sichtbar, eine Villa, mit Brustwehren und einer schönen halbkreisförmigen Säulenhalle versehen, ist am Meeresufer gemalt, ein anderes Haus erscheint auf jähem Felsenvorsprunge wie in's Meer hineingebaut, ferner ist von einem Tempel die Rede mit einer Säulenhalle, an deren Ende eine Art Leuchtthurm sich zu erheben scheint. WELCKER denkt sich die ganze Szenerie so angeordnet, dass der Vordergrund des Bildes das eine Ufer, der Hintergrund das andere Ufer und der Mittelgrund die Wasserstrasse enthalten habe. Die reiche und verschiedenartige Staffage denkt er sich mit jenen Baulichkeiten so über das Bild vertheilt, dass zur rechten Hand des Bildes die Jäger, denen die Mädchen zuschauen, am jenseitigen Ufer, am diesseitigen hohen Felsenufer aber die schwärmenden Jünglinge im Kahn vor dem festen, in's Meer hinausgebauten Hause der schönen Wittwe gemalt seien. In der Mitte des Bildes habe sich dann zu beiden Seiten des Meeresarms die mehr ländlich idyllische Szenerie des Tempels, der Flüsse, Seen und Bäche und der Staffage von Hirten und Heerden, Jägern und Ackerleuten erstreckt, an der linken Seite des Bildes aber sei die belebte Szene des Thunfischfanges dargestellt gewesen. Diese Anordnung des Bildes ist sicher möglich gewesen. Doch wäre auch die andere Anordnung denkbar, welche bei hohem Horizonte, wie er die Regel auf den alten Prospektenbildern bildet, das eine Ufer an die

---

[72]) WELCKER, a. a. O. p. 278 f. Vgl. BRUNN a. a. O. S. 297.

linke, das andere an die rechte Seite des Bildes verlegt hätte, ſodaſs in der Waſſerſtraſse, welche die Mitte einnähme, der Vordergrund durch die Häuſer und im Waſſer ſelbſt durch den Kahn mit den Jünglingen, der Hintergrund aber durch den Thunfiſchfang belebt geweſen wäre. Uebrigens werden in dem Bilde verſchiedene Farben genannt: das Gelb des Geſteines, aus dem eine Villa gebaut, das Braun der ſonnverbrannten Schiffer, das Blau des Meeres und die verſchiedene Färbung der Fiſche über und unter dem Waſſer. Wir können uns daher den Eindruck des Ganzen ſehr wohl vorſtellen. Er wird ein ganz ähnlicher geweſen ſein, wie ihn manche pompejaniſche Proſpektenbilder ähnlichen Inhalts auf uns machen. Wir werden ſolche mit Villen beſetzte Küſten, an denen auſserdem Säulenhallen ſich hinziehen und Heiligthümer ſich erheben, während das Meer mit Schiffern und Fiſchern belebt iſt, noch in groſser Anzahl kennen lernen. Es genüge für jetzt auf HELBIG's Nummern 1572, 1573, 1574 und 1575 zu verweiſen.

6. Die Andrier. *Ἄνδριοι* (I, 25)[73].

Das Stück iſt von Gothe zu den Waſſer- und Landſtücken geſetzt worden. Jedoch iſt es als eigentliche Landſchaft nicht anzuſehen, ſchon wegen des Wunderſtromes kaum, dann aber auch nicht wegen ſeiner überreichen Staffage. »Der Weinſtrom auf der Inſel Andros und die aus dem Strome berauſchten Andrier ſind der Inhalt des Gemäldes.« Mit dieſen Worten beginnt die Beſchreibung. »Was man aber im Gemälde ſieht«, heiſst es ſpäter, »das iſt der Fluſs, (d. h. der Fluſsgott), der auf einem Traubenlager liegt und die Quelle hervorſprudeln macht, unverfälſcht und ſchwellend anzuſehen. Thyrſen ſind an ihm aufgeſchoſſen, wie Rohr am Waſſer. Laſſen wir aber den Blick vom Lande und dieſem (vorher beſchriebenen) Zechgelage abſchweifen, ſo ſtellen ſich da ſchon Tritonen an der Mündung ein u. ſ. w.« Endlich kommt auch Bakchos mit ſeinem ganzen Thiaſos zu Schiffe angefahren, und das Schiff iſt ſchon eingelaufen. WELCKER nimmt nicht unwahrſcheinlich an, der Fluſsgott auf dem Traubenlager ſei an der einen Seite des Bildes, die Fluſsmündung mit den Tritonen und dem Schiffe des Dionyſos an der entgegengeſetzten Seite des Bildes, das Zechgelage in der Mitte dargeſtellt geweſen. Immerhin nähert ſich auch dieſes Bild landſchaftlichen Darſtellungen, weshalb es hier mit erwähnt worden iſt.

7. Theſſalien. *Θετταλία* (II, 14)[74].

Die fruchtbare Landſchaft von Theſſalien iſt erſt dadurch trocken gelegt worden, daſs die Gewäſſer, welche ſie bedeckten, durch das berühmte Felſenthal Tempe und die Mündung des Peneios einen Abfluſs erhielten. Die anthropomorphiſche Naturanſchauung der alten Griechen drückte dieſes ſo aus, daſs Poſeidon mit ſeinem Dreizack die Gebirge zerriſſen habe, um dem Strom einen Ausgang zu eröffnen. Dieſe anthropomorphiſche Naturanſicht ſpiegelt ſich in dem philoſtratiſchen Bilde wieder. Man ſieht Poſeidon beſchäftigt, die Berge für das Fluſsbett zu ſpalten, man ſieht den Peneios perſonificirt daliegen, halbaufgerichtet, ſeinen Nebenfluſs Titareſios im Schooſse, und man ſieht die öl- und ährenbekränzte Göttin Theſſalia freudig ihr Haupt erheben. Die Landſchaft ſelbſt aber iſt ohne Zweifel mitdargeſtellt geweſen, ja ſie wird die Augen hauptſächlich auf ſich gezogen haben: die von Bergen eingeſchloſſenen Gefilde, das ſchon geöffnete Felſenbett des Peneios, die zurückgetretenen Gewäſſer,

[73]) WELCKER, a. a. O. p. 355.
[74]) WELCKER, a. a. O. p. 473—474. BRUNN, a. a. O. S. 283.

die grünende Erde. Göthe drückt den Inhalt des Bildes kurz und bündig so aus: »Neptun nöthigt den Peneios zu schnellerem Laufe. Das Wasser fällt, die Erde grünt.« [75]) Auffallend ist der ägyptisirende Vordergrund, den Philostratos hervorhebt. Es mag zu seiner Erklärung daran erinnert werden, dass Ueberschwemmungsszenen gerade auf ägyptischen Darstellungen, wie dem Mosaik von Paläsirina, häufig vorkamen und den Alten geläufig waren.

8. Die Inseln. Νῆσοι (II, 17) [76])

In einem weiten, leicht bewegten Meere liegen sieben Inseln zerstreut. Die mittlere derselben ist stark vulkanisch. Feuerströme und Rauchwolken sind gemalt. Ihr zunächst liegt einerseits eine durch vulkanische Kraft in zwei Theile gespaltene Doppelinsel, deren Hälften durch eine Brücke verbunden sind, andererseits ein reich mit Rebenpflanzungen bedecktes Eiland. Dann folgen eine flache, wohlangebaute, von Fischern und Ackerbauern bevölkerte und eine wilde, bergige, waldige, mit Jäger- und Holzhauerstaffage geschmückte Insel. Von den beiden äussersten Inseln aber scheint die eine durch einen einsam dem Meere entragenden, Blumen für die Bienen nährenden Berg, die andere durch eine reiche städtische Anlage ganz eingenommen gewesen zu sein. Landschaftlich besonders interessant ist das Walderdickicht auf der gebirgigen Insel geschildert, mit hohen Zypressen, Föhren, Fichten, Eichen und Zedern — alle, wie hervorgehoben wird, nach ihrer Eigenthümlichkeit gemalt. WELCKER und BRUNN haben sehr wahrscheinlich gemacht, dass die liparischen Inseln dargestellt gewesen, die nur Philostratos nicht erkannt habe [77]). Uebrigens hat schon BRUNN darauf aufmerksam gemacht, dass wir hier kein eigentlich landschaftlich angeordnetes Gemälde, ja nicht einmal ein Prospektenbild im Sinne des Ludius, sondern ein ganz landkartenartig behandeltes Werk vor uns haben, für dessen Behandlungsweise es aber weder nach den alten Schriftquellen noch nach den Monumenten im Alterthume an Analogien gefehlt haben kann [78]).

9. Dodona. Δωδώνη (II, 34) [79])

Die heilige Eiche von Dodona war dargestellt, mit Weihgeschenken behangen, auf ihr die weissagende goldene Taube, neben ihr die Axt des Hellos, vor ihr jedenfalls ein Altar, da Opfernde dargestellt waren. Auch eine Eiche von Erz war im Bilde zu sehen. Opferdampf umwallte die Darstellung, ein Chor aus Theben und Dodonische Priesterinnen bildeten, ausser anderen Opfernden, die Staffage. Landschaftlich ist das Bild jedenfalls einfach gewesen, zu einer Klasse gehörig, die in der erhaltenen antiken Wandmalerei sehr zahlreich vertreten ist. Der heilige Baum mit seinem Zubehör spielt die Hauptrolle auf diesen Darstellungen, zu ihm treten manchmal nur der Altar, manchmal auch ein einfaches Sacellum in Gestalt eines von Pfeilern getragenen Architravs, manchmal ein vollständiger kleiner Tempel, fast immer eine Statue oder mehrere Statuen hinzu. Opfernde und priesterliche Gestalten bilden die gewöhnliche Staffage. Man vergleiche z. B. BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, sämmtliche Tafeln, insbesondere Fig. 24, 33, 34, 35, 36, 36a, 42. In meinem Besitze befindet sich eine schöne farbige Kopie

---

[75]) Werke, Bd. 40. S. 413.
[76]) WELCKER, a. a. O. p. 485—488. BRUNN, S. 295—297.
[77]) Vgl. auch BRUNN, Zweite Vertheidigung, S. 103 f.
[78]) Siehe die Nachweise bei BRUNN, Erste Vertheidigung, S. 296—297.
[79]) WELCKER, a. a. O. p. 565 ff. BRUNN, a. a. O. S. 276 f.

einer solchen Heiligenbaumlandschaft aus der Domus C. Vibi im vicolo del panattiere zu Pompeji. Auf dem philostratischen Gemälde, auf dem übrigens die Staffage eine bedeutendere Rolle gespielt zu haben scheint, war der heilige Baum als Eiche von Dodona durch Attribute gekennzeichnet, die nur ihr zukamen.

Als Resultat dieser unserer kurzen Betrachtung der von Philostratos beschriebenen Landschaftsgemälde aus der Bildergallerie zu Neapel dürfen wir hinstellen, dafs unsere Kenntnifs der antiken Landschaftsmalerei durch sie über Stellen des Vitruv und des Plinius hinaus doch ziemlich bedeutend erweitert worden ist. Zunächst sind wir doch wohl berechtigt, in den Landschaftsgemälden des Philostratos, da sie mit seinen übrigen Bildern ganz in gleiche Linie gestellt werden, Tafelgemälde zu erkennen. Wir sehen also, dafs die Landschaftsmalerei, die vom Theater ausgegangen war und sich dann der Wanddekoration bemächtigt hatte, jedenfalls in der späteren Zeit doch auch in der Form von Tafelbildern vorkam. Die Betrachtung der erhaltenen Monumente wird uns dies später bestätigen. — Sodann können wir uns nunmehr doch ein klareres Bild davon machen, in welcher Weise jene von Vitruv und Plinius genannten Berge, Flüsse, Haine, Küsten u. s. w. landschaftlich gruppirt waren, als es aus jener nüchternen Aneinanderreihung der genannten Schriftsteller möglich war. Auch sehen wir, dafs die Staffage, in vollkommener Uebereinstimmung mit der Landschaft, doch eine sehr bedeutende Rolle in allen Bildern der gedachten Art spielt. Sie scheint aus zahlreicheren und zerstreuteren Figuren bestanden zu haben, als es in der modernen Landschaftsmalerei gewöhnlich ist. — Neue landschaftliche Gegenstände haben wir aber nur in den mythologischen Wunderlandschaften des Skamanderbildes und des Gemäldes der Andrier mit ihren Feuer- und Weinströmen kennen gelernt. Sie bilden eine eigene Klasse, die nicht eben einen feinen landschaftlichen Sinn verräth und daher wahrscheinlich erst später Erfindung ist; denn in der späteren Zeit der alten Welt hatte der landschaftliche Sinn sich eben nur quantitativ, keineswegs aber qualitativ ausgebildet. Die gute griechische Kunst wäre auf die landschaftliche Ausführung solcher Mythen sicher nicht gekommen. Im Uebrigen finden wir sämmtliche landschaftlichen Gegenstände, die Vitruv den antiqui und die Plinius dem Ludius zuschreibt, auf den philostratischen Gemälden vertreten. Man gehe sie der Reihe nach durch und man wird keine vermissen. Auch hat Philostratos selbst durch seine Beschreibungen uns die »Gemächer, Häuser, Wälder, Gebirge und Quellen und den Aether, in dem diese Dinge sich befinden«, wie er es in der Vorrede [80]) verhiefs, in den Gemälden vorgeführt. — Irgend eines dieser philostratischen Landschaftsgemälde aber auch nur der Erfindung nach in eine frühere Epoche zu setzen, als die in diesem Abschnitte behandelte, liegt auch nicht der allergeringste Anlafs vor. Schon früher ist bemerkt worden, dafs die Staffage dieser Bilder, sowie ihre Anordnung und ihre Zuthaten, auch abgesehen von ihrem landschaftlichen Inhalt, auf die Zeit nach Alexander dem Grofsen hinweisen. Alles seither Erörterte kann uns nunmehr schon auch mit einiger Zuversicht behaupten lassen, dafs sie gerade wegen ihres landschaftlichen Inhalts der früheren Zeit nicht wohl angehören können.

Die Durchforschung der alten Schriftquellen nach den Zeugnissen über Landschaftsgemälde im Alterthume hat uns also die Existenz solcher Land-

[80]) Welcker's Ausgabe, p. 4, oben: θαλάμους τε καὶ οἰκίας, καὶ ἄλση, καὶ ὄρη, καὶ πηγάς, καὶ τὸν αἰθέρα, ἐν ᾧ ταῦτα.

schaftsgemälde vollauf bewiesen. In Bezug auf die Zeit ihrer Einführung und Ausbildung wurde das früher als wahrscheinlich Hingestellte durchaus bestätigt. Wir dürfen behaupten, dass die ersten selbständigen Landschaftsbilder erst in der Diadochenzeit gemalt worden sind, dass aber besonders die mythologische und idyllische Landschaft in der That schon in dieser Epoche ihre Ausbildung empfangen, während die Römer zur Zeit der Blüthe ihrer Literatur in der Prospekt- und Gartenanlagen Malerei eine neue Gattung hinzugefügt haben.

Was aber die Art der Ausführung dieser Landschaften betrifft, so lassen schon die Schriftquellen auf eine im Ganzen flüchtige und dekorative Manir schliessen. Zwar wird die individuelle Charakteristik verschiedener Bäume, ja verschiedenen Erdreiches, gelegentlich hervorgehoben, auch werden hie und da Farbenwirkungen, die landschaftlich angesprochen haben müssen, erwähnt.

Wie sich jedoch nach den Schriftquellen zwar weitgehende perspektivische Intentionen, aber nur sehr einfache perspektivische Kenntnisse nachweisen lassen, so scheint auch das Schweigen der Berichterstatter über grössere atmosphärische Beleuchtungseffekte darauf hinzudeuten, dass ausser der Beobachtung eines einheitlichen Lichtfalles, der schon durch die Skiagraphie gegeben war, von all den Feinheiten der wechselnden Lichtwirkungen, die der Landschaft vorzugsweise ihre 4eliche Stimmung verleihen, in der antiken Landschaftsmalerei noch keine Rede gewesen ist.

DRITTES KAPITEL.

Die anthropomorphische Naturanschauung in dieser Epoche.

Nichts würde verkehrter sein, als anzunehmen, eine Folge des Zurücktretens des alten Götterglaubens im Bewusstsein der Gebildeten und der unmittelbaren Naturanschauung, deren Aufkommen in der hellenistischen Zeit wir nachgewiesen haben, sei ein plötzliches oder auch nur allmähliches Verschwinden der die Natur unter menschlichem Bilde darstellenden Gestalten aus der alten Kunst gewesen. Das Gegentheil ist der Fall. Die absichtsvolle, reflektirende hellenistische Kunst war sich der Vortheile, welche ihr die anthropomorphische Naturanschauung ihr bot, viel zu sehr bewusst, als dass sie dieselbe freiwillig hätte aufgeben sollen. In der Poesie hielt schon die Gelehrsamkeit, welche von der Vergangenheit zehrte, die mythologische Tradition aufrecht, und nicht anders ging es den bildenden Künsten, welche ausserdem durch die hohe technische Ausbildung, die sie erreicht hatten, und durch einen Hang zu effektvoller und mehr malerischer Charakteristik in den Stand gesetzt waren, die Natureindrücke sich in immer mannichfaltigerer Weise in verschiedenen menschlichen Formen und Situationen wiederspiegeln zu lassen.

Die gemeinsame Folge dieses erhöhten Bewusstseins der Künstler von der Wirkung, die durch die anthropomorphische Naturanschauung zu erzielen war, und jenes Schwindens einer wirklich mythologischen Naturanschauung, die gemeinsame Folge des erhöhten rein landschaftlichen Natursinnes und der

schwindenden Naivetät der ganzen Kultur — war, dass neben der neugewonnenen Richtung der Kunst auf landschaftliche Darstellungen in ausgebildeten Hintergründen oder in selbständigen Landschaftsbildern, die alte anthropomorphische Naturanschauung kräftig fortexistirte, aber durch die genannten Momente der Reflexion, des gesteigerten Naturgefühls und des Strebens nach Effekten doch wesentlich modifizirt und erweitert wurde.

Diese Modifikationen und Erweiterungen äusserten sich einerseits in der malerischeren und landschaftlicheren Ausbildung mancher der schon in der vorigen Hauptepoche entstandenen mythologischen Gestalten, andererseits in der Neubildung abstrakter Naturpersonifikationen, von denen die Volksmythologie nichts wusste, durch die Reflexion des Künstlers. Eine Mittelstellung aber zwischen diesen reflektirten landschaftlichen Personifikationen und jenen Schöpfungen der anthropomorphischen Naturmythologie nehmen in manchen Beziehungen die Lokalgottheiten der Länder, Städte, Flüsse, Berge u. s. w. ein. Manche derselben sind offenbar echt mythologische Produkte lokalen Volksbewusstseins; manche sind eben so augenscheinlich die Schöpfungen eines reflektirenden und gelehrten, absichtlich im Sinne der alten Sagen bildenden Künstlers, bei vielen aber kann es zweifelhaft erscheinen, welcher dieser beiden Entstehungsweisen sie entsprossen seien.

Wir müssen jenen drei Hauptklassen menschlich aufgefasster Naturbilder in der nachalexandrinischen Kunst des Alterthums nunmehr nacheinander eine etwas eingehendere Betrachtung widmen. Den Gegenstand zu erschöpfen, würde mindestens einen Band von dem Umfange des vorliegenden erfordern. Die Grenzen, die hier seiner Behandlung gezogen werden mussen, ergeben sich von selbst aus dem Umfange unserer einzelnen Kapitel.

Was zunächst die Ausprägung der anthropomorphischen Naturanschauung durch die mythologischen Gestalten in unserem Zeitraum anbetrifft, so muss vor allen Dingen daran erinnert werden, dass die vorige Epoche in dieser Beziehung nicht viel mehr zu thun übrig gelassen. Die Typen der olympischen Hauptgötter waren längst festgestellt worden und zwar bei den meisten in einer Weise, in der das ethische Moment vorherrschte, die Naturanschauung, welcher die göttliche Gestalt ursprünglich entflammte, zurückgedrängt war. Nur einzelne dieser Gestalten, wie die des Poseidon, deren Zusammenhang mit der Natur nie verdunkelt worden, spiegelten, scheint es, das Element, dem sie angehörten, deutlich in ihren Formen wieder. Poseidon als Wassergott, lässt sich stets leicht von Zeus, dem Himmelgott, unterscheiden, schon an dem mächtig wallenden Haupthaar, welches beim Beherrscher der Luft höher und luftiger aufgebauscht, beim Beherrscher der Gewässer wie vom Wasser triefend und büschelweis getheilt erscheint. Man braucht nur die Büste des Zeus Otricoli mit derjenigen des Meergottes des Museo Chiaramonti oder auch die beiden Typen der Uffiziengallerie 259 und 260 zu vergleichen, um sich des Gegensatzes bewusst zu werden. Manche der übrigen Hauptgötter aber, vielseitig wie sie waren, hatten doch wenigstens in einigen örtlich oder zeitlich begrenzten Seiten ihres Wesens den Charakter von menschlich gestalteten Natureindrücken bewahrt und wurden diesem Charakter entsprechend verehrt und gelegentlich auch bildlich dargestellt. Je weiter die Kunst sich verbreitete, je gleichmässiger und allgemeiner ihre Uebung über alle von griechischer Kultur berührte Länder sich erstreckte, je verschiedenartigere Auffassungen der Gottheiten also in ihren Kreis hineingezogen wurden, desto öfter mussten die einzelnen Seiten der verschiedenen Götter (und unter ihnen auch die landschaftliche Seite) künstlerisch dargestellt werden. Als Bei-

ſpiel hierfür ſei an den Revers einer ſpäten epheſiſchen Bronzemünze erinnert, welche den Zeus als Regengott auf der Burg der Epheſer darſtellt. Der Regen ſtrömt aus der rechten Hand des Gottes, während die linke den Blitz hält [1]), eine Bildung, die auf der Säule des Mark Aurel [2]) zu einer realiſtiſchen Geſtaltung des Regengottes geführt hat, die ihn beſchwingt und ganz in Waſſerſtrömen aufgelöſt darſtellt und von dem Gott Jupiter kaum noch eine Spur übrig läſst. Der Blitz aber, welcher den Gott als Gewittergott charakteriſirt, kommt in dieſer Epoche jedenfalls öfter und allgemeiner vor, als in der vorigen [3]). — Die Aphrodite anadyomene, welche ihr vom Meere noch feuchtes Haar mit den Händen auspreſst, wie ſie auch in plaſtiſchen Bildungen erhalten iſt [4]), iſt ſicher erſt in der Zeit nach Apelles, deſſen berühmtes Gemälde dieſe Situation geſchaffen, ein häufig wiederkehrendes Motiv der alten Kunſt geworden. — In der Malerei ſelbſt aber konnte der landſchaftliche Anthropomorphismus der höheren Göttergeſtalten ſich oft auch durch die ganze Umgebung, in welche die Gottheit verſetzt wird, ausſprechen. Das herkulaneniſche Bild des verliebten Zeus, wie er mit dem Nimbus verſehen, unter dem von Wolken ſich abhebenden Regenbogen daliegt, eichenbekränzt, den Blitz in der Rechten [5]), iſt ſehr charakteriſtiſch für dieſe Art. Der Nimbus und der Strahlenkranz, welche häufige Attribute der Göttlichkeit und zwar keineswegs nur der Lichtgottheiten ſind, kommen auf Wand- und Vaſengemälden der Zeit nach Alexander dem Groſsen oft vor. Ihre verſchiedene Farbe richtet ſich, wie ſchon STEPHANI richtig bemerkt hat, nur nach dem Grundton des Bildes, zu dem ſie ſtimmen muſs. Für unſere Unterſuchung haben dieſe Vorläufer der chriſtlichen Heiligenſcheine zwar nur eine nebenſächliche Bedeutung, aber ein Anklang an Natureindrücke iſt in ihnen doch vorhanden, und es iſt uns wichtig, weil es zu unſerer Auffaſſung ſtimmt, daſs ſie ſich erſt in Monumenten der Zeit nach Alexander dem Groſsen nachweiſen laſſen [6]). Uebrigens lieſsen ſich die Beiſpiele, in welchen dem anthropomorphiſchen Natureindruck der höheren Götter durch die landſchaftliche Situation in der Malerei oder in der Plaſtik durch Attribute, wie den Delphin bei der Venus Medici, zu Hülfe gekommen wird, leicht unabſehlich vermehren. Es kam hier nur auf die Andeutung des Verhältniſſes an. Im Ganzen, wie geſagt, bietet die Betrachtung der meiſten der Hauptgötter in ihrer ſpäteren formalen Geſtaltung, abgeſehen alſo von Attributen und wirklich landſchaftlichen Zuthaten, kaum etwas Neues und kaum etwas für die Naturanſchauung Wichtiges dar. Nur an die Einführung mancher italiſcher Naturgötter von Rom aus in die römiſch-griechiſche Kunſt mag hier noch erinnert werden: ſie wurden verwandten griechiſchen Gottheiten in den Formen ihrer Dar-

---

[1]) MÜLLER u. WIESELER, Denkm. II. Tf. II, No. 14.

[2]) Siehe OVERBECK, Plaſtik II⁵, S. 208.

[3]) Vgl. oben Abſchnitt II. Kp. 4.

[4]) CLARAC, Musée de sculpture IV, No. 1323, 1356. 1408, vgl. 1408a. Im Museo nazionale befindet ſich jetzt noch eine zweite, vgl. NICOLINI, Tempio d'Iside, tav. VIII. (Case ed i monumenti Perte II.)

[5]) HELBIG, No. 113. P. d'E. IV. p. 5. Ternite. 2. Abthlg. III, 23.

[6]) Eingehend ſind ſie behandelt in L. STEPHANI's bekannter Schrift: Nimbus und Strahlenkranz (Mém. de St. Petersbourg, six. série, tome IX) 1859. Man ſehe beſonders S. 2. 8. S. 93 ff. Wie häufig der Nimbus in der kampaniſchen Wandmalerei iſt, davon überzeuge man ſich durch Aufſchlagen der von HELBIG im ſachlichen Index ſeines Verzeichniſſes S. 497 gegebenen Nachweiſe. Uebrigens kommt der Strahlenkranz auch in der Plaſtik, z. B. bei Bronzeſtatuetten der Lichtgötter und in Marmorreliefs nicht ſelten vor.

ftellung angenahert, find aber in ihrer romifchen Auffaffung oft ganz gut zu unterfcheiden Als Beifpiele feien die in den italifchen Antikengallerien fo häufigen Darftellungen des Liber und der Libera angeführt.

Aber auch die untergeordneten rein mythologifchen Wefen der griechifchen Gotterwelt, die Geftalten, mit denen die atmofphärifchen Erfcheinungen der Morgenrothe, der Winde u f w, die Bewegungen der Meereswellen, die Wunder des Ozeans und das geheime Weben der Wald-, Feld- und Bergnatur verkörpert wurden, hatten im Wefentlichen, wie wir fruher gefehen haben, fchon in der vorigen Epoche, befonders in der letzten Zeit derfelben unter den Händen eines Praxiteles und Skopas ihre künftlerifchen Formen empfangen Boreas und Oreithyia fowohl wie Eos begegneten uns bereits auf Vafen, die der vorigen Epoche zuzuzählen find Des Pheidias Schule bereits hatte Flufsgotter von weichflüffigem Linienfchwunge gefchaffen Schon Skopas hatte die Meereswelt in einer Fülle von phantaftifch reizenden Wefen verkörpert, und Praxiteles hatte in feinen Satyrgeftalten das Naturleben des feften Landes mit poetifcher Wahrheit in menfchliche Formen gebannt [1] Jedoch ift die Zeit nach Alexander dem Grofsen in Beziehung auf diefe Geftaltungen ohne Zweifel über die vorige hinausgegangen, nicht nur hat fie die Zahl folcher Verkorperungen der Natur vermehrt, fondern fie hat den fchon bekannten Geftalten auch einen weit grofseren Wirkungskreis in künftlerifchen Darftellungen angewiefen und hat fie im Einzelnen draftifcher, malerifcher und effektvoller mit Erkennungszeichen der Elemente, denen fie angehören, ausgeftattet

Ich fage, die Zahl der unteren die Natur perfonifizirenden mythologifchen Wefen habe fich in der Zeit nach Alexander dem Grofsen vermehrt Es ift dies nicht fo zu verftehen, als habe das Volksbewufstfein in diefer Zeit neue, den Satyren, Tritonen, Nereiden oder Nymphen ähnliche, rein mythologifche Geftalten (von den reflektirten Perfonifikationen reden wir noch nicht) gefchaffen Nur das kann gemeint fein, dafs manche folcher Wefen, die fchon fruher im Volksglauben und vielleicht in den Dichtern exiftirten, jetzt erft in die bildenden Kunfte eingeführt wurden oder doch jetzt erft von vereinzelten und gelegentlichen Darftellungen zu haufigeren und beliebten, ja felbftändigen Motiven wurden Ich darf in diefer Beziehung wohl an die vollftändige Darftellung der Windgottheiten am Thurm des Andronikos von Kyrrhos erinnern, ferner an die immer häufiger werdenden Flufsgottdarftellungen, die, wie in der berühmten vatikanifchen Nilftatue, deren hellenistifchen Urfprung neuerdings HELBIG wieder gegen FRIEDERICHS mit guten Gründen vertheidigt hat [7]), zu felbftändig wichtigen Kunftwerken ausgebildet werden, aus romifcher Zeit fodann an Geftaltungen, wie die des Silvanus [8]), des Vertumnus [9]) und ähnlicher Halbgotter — Der fachliche Zuwachs, den die antike Kunft durch die Einführung folcher neuer Geftalten erhielt, ift jedoch lange nicht fo bedeutend, als die unendlich häufigere und mannichfaltigere Verwendung der altbekannten Neben- und Halbgotter von anthropomorphi-

---

[1]) Unterfuchungen, S 29 ff

[8]) Z B Dresden, No 188 Man vgl HETTNER's Katalog Die lateranenfifche Mofaikarbeit aus Oftia mit dem Silenen ift abgebildet Annali dell Inst 1864, tav L M REIFFERSCHEID, Ann 1866 p 210 f

[9]) In erhaltenen Bildwerken ift ein Vertumnus nicht ficher nachgewiefen, doch haben wir die Kunde der Statue eines folchen auf dem vicus Tuscus zu Rom Vgl BENNDORF u SCHÖNE, Die ant Bilder des lateran Mus (1867) S 51 und 52

scher Naturbedeutung und als die reichere und landschaftlichere Ausstattung dieser schon früher in der Kunst eingebürgerten Figuren.

Was zunächst ihre häufigere und mannichfaltigere Verwendung anbetrifft, so brauchen wir nach den Beweisen für dieselbe in den Schätzen unserer Monumente nicht lange zu suchen. Wenn wir von einzelnen Statuen reden wollen, so müssen wir hervorheben, dass die hellenistischen und die römischen Villen reiche Gelegenheit boten, gerade Bildwerke der gedachten Art aufzustellen. Die Statistik der Fundorte der antiken Faune, Silene, Nymphen etc. unserer Museen weist deutlich darauf hin. Pompeji liefert mannichfaltige Beweise. Es versteht sich auch eigentlich von selbst, dass eine Phantasie, welche traditionell doch immer noch stark von dem Glauben einer Bevölkerung der Natur mit solchen Wesen erfüllt war, dieselben auch in den die freie Natur nachahmenden Garten- und Parkanlagen wiederfinden wollte: die Satyrn in schattiger Kühle, die Nymphen am klaren Quell u. s. w. — Besonders waren es die spielenden Wasserleitungsanlagen, welche, wie in Pompeji häufig ersichtlich ist, nicht nur den Anlass zur malerischen Aufstellung von mythischen Gestalten der Natur darboten, sondern auch manche Satyr- und Nymphengestalten, manchmal in graziöser, manchmal in recht derber Weise, als Brunnenfiguren mit dem praktischen Zwecke, das Wasser auszuströmen, in Verbindung brachten. Die Folge davon ist, dass Satyrn, Silene, Pane und ähnliche Gestalten zu den häufigsten der wiederausgegrabenen antiken Statuen der hellenistischen und späteren Epoche gehören. — Eine bedeutend wichtigere Rolle, als in der früheren Zeit, spielen die Gestalten, von denen wir reden, aber auch in den grösseren malerischen und Relief-Kompositionen der neuen Aera. Drei Hauptklassen von Monumenten notorisch nachalexandrinischen Ursprungs bieten reichliche Beispiele zur Illustrirung dieser Behauptung, die unteritalischen Vasen, die kampanischen Wandgemälde und die römischen Sarkophage.

Schon in der Vasenmalerei der nationalhellenistischen Epoche sahen wir die mythischen Naturpersonifikationen des Lichtes, des Wassers und des Erdelebens häufig mit bedeutendem Geschicke angebracht. Es tritt in dieser Beziehung kaum eine prinzipielle Neuerung, aber es tritt eine bedeutende Erweiterung ein. Auf den unteritalischen Vasen, aber auch auf den in Griechenland selbst gefundenen oder fabrizirten Vasen des jüngeren Stils spielen diese Gestalten in der That eine ausserordentlich wichtige Rolle. — Von den himmlischen Nebengöttern sind es vor allen Dingen die Lichtgottheiten, welche theils in selbständigen Darstellungen am Halse der grossen Krater auftreten, theils einer mythologischen Handlung als anthropomorphisch landschaftliche Zuthaten beigefügt sind: besonders Helios und Phosphoros, auch Eos, seltener Selene [10]). Auf der grossen Karlsruher Vase aus Ruvo mit dem Parisurteil geht Helios, inschriftlich bezeichnet, als schöner Jüngling in dem mit vier Rossen bespannten Wagen hinter dem Idagebirge auf. Der Morgenstern schwebt unpersönlich, als wirklicher Stern vor ihm her [11]). Als Reiter mit der Fackel in der Hand begleitet Phosphoros den zweispännigen Sonnenwagen auf der grossen in Neapel befindlichen Archemorosvase [12]). Auch hier sind die mythischen Naturpersoni-

[10]) GERHARD, Lichtgottheiten, in Akad. Abh. u. kl. Schriften, Bd. I, S. 143 ff.
[11]) GERHARD, Apul. Vasenbilder, Tf. D, oben, vgl. OVERBECK, Gallerie, Tf. XI, 1.
[12]) GERHARD, Akad. Abhdlg., Bd. I, S. 24. Abbildungen, Tf. II. Ueber die übrigen Abbildungen und die Literatur sehe man HEYDEMANN's Verzeichniss der Neapler Vasen, No. 3255.

fikationen mit der übrigen Handlung zu künstlerischer Einheit verbunden. Dagegen erscheint Phosphoros erotenartig als schwebender Flügelknabe, den Strahlenkranz um's Haupt, eine Binde in der Linken, auf der Holzdarstellung der prächtigen Münchener Unterweltsvase No. 849 [13]. Eos und Helios, beide auf schaubenden Viergespannen, fahren hinter ihm her. Unter den Rädern ihrer Wagen ist das Meer, in dem sich Fische tummeln, angedeutet. — Helios und Eos sind auch sonst öfter auf den Nebenbildern der grofsgriechischen Vasen vereint, und der Morgenröthe Wagen, wie wir ihn schon auf einer schönen dem strengeren Stile angehörigen Berliner Schale der vorigen Epoche kennen gelernt haben, nur freier und bewegter gestaltet, fehlt auch als Einzeldarstellung nicht [14]. Selene kommt auf den Vasen nicht sehr oft vor, doch ist sie z. B. als Bestandtheil des grofsen anthropomorphischen Sonnenaufgangsgemäldes auf einem apulischen Krater [15] als langsam sich entfernende Reiterin dargestellt. Dieses Sonnenaufgangsgemälde ist in seiner Gesammtheit vielleicht das grofsartigste anthropomorphische Naturbild, welches uns überhaupt erhalten ist. Rechts entsteigt Helios, strahlenumkränzten Hauptes, auf dem mit vier Flügelrossen bespannten Wagen den etwas unnatürlich dargestellten Fluthen, in welche die sinkenden Sterne, als nackte Jünglinge personifizirt, wie zu erfrischendem Bade hinabtauchen, einer von ihnen, scheint es, hat sich kopfüber von der nahen Felsenhöhe hinabgestürzt, auf welcher Pan, der irdische Lichtgott, der Ankunft des himmlischen Lichtes harrt, während links die geflügelte Eos ihrem Liebling Kephalos nacheilt und Selene, unter welcher ein Hund angebracht ist, wie schon bemerkt, auf dem Maulthier davonreitet. Kein wirklicher Stern, keine wirkliche Mond- oder Sonnenscheibe ist auf dem Bilde angebracht, und doch kommt das grofsartige Schauspiel der aufgehenden Sonne, der sinkenden Sterne und des erbleichenden oder untergehenden Mondes in höchst lebendiger Weise zur Anschauung. »Kein alter Dichter«, sagt GERHARD, »gewährt uns ein gleich lebendiges und umfangreiches Bild der allerorts eingeflochtenen Erneuerung des Tageslichtes« [16]. Uebrigens findet sich Selene in ähnlicher Erscheinung, wie auf dieser Vase, auf dem Maulthier oder dem Pferde reitend, noch auf verschiedenen Gefäfsen der für unsere Epoche höchst wichtigen Vasensammlung des Museo nazionale zu Neapel, deren Benutzung durch HEYDEMANN's verdienstvollen Katalog neuerdings sehr erleichtert worden ist [17]. Dem aufsteigenden Helios ist die niedersinkende Selene entgegengesetzt über der Gigantomachie des schönen eineartigen Gefäfses aus Ruvo No. 2883 [18]. Als Andeutung der Nacht mufs die zu Rosse sitzende Selene auf der Medeiadarstellung des etwas überladenen und flüchtigen Gefäfses aus Canosa No. 3221 [19] aufge-

---

[13] Abgebildet z. B. MILLIN, tomb. de Canose, Taf. 3—6. Unsere Holzdarstellung nach GERHARD, Abbildungen zu Akad. Abhdlg. Taf. VIII oben.

[14] GERHARD, Abbildungen zu Akad. Abhdlg., Taf. VII. Man vergl. im Allgemeinen noch die Lichtgottheiten u. Göttervereinen auf Taf. VI. Ferner JAHN, Einleitung, pag. CCVI u. CCXXII.

[15] PANOFKA, Musée Blacas pl. 17, WELCKER, Alte Denkmäler, III, S. 54, Bd. 9, GERHARD, a. a. O., Taf. V, 2. Vgl. Rhein. Mus. (alte Folge) 1834, S. 133.

[16] Akad. Abhdlg., I, S. 146.

[17] Berlin, 1873. Nach diesem Katalog werden im Folgenden die neapolitanischen Vasen durchweg citirt. Die betreffende Literatur hat HEYDEMANN bei jeder Vase angegeben.

[18] Abgeb. Mon. Inst. IX, 6.

[19] Abgeb., Arch. Ztg., 1867, 224, 1.

faſst werden. Mit weitem Strahlennimbus reitet ſie auf dem Halſe einer Vaſe von Altemura (No. 3222) dem Helios voraus. Zu einer gröſseren Darſtellung von Lichtgottheiten gehört ſie auf der kumaner Vaſe No. 157 (HEYDEMANN S. 860), wo ſie, wie Helios und Eos, ein Geſpann gehabt zu haben ſcheint. Es iſt nur das Fragment einer Darſtellung, die ſich, wenn ſie erhalten wäre, wohl dem beſprochenen groſsen anthropomorphiſchen Sonnenaufgangsgemälde der Vaſe Blacas an die Seite ſetzen würde [20]. In die Handlung verflochten iſt Helios mit ſeinem Sonnenwagen, den eine Frau, nach GERHARD die Hemera, nach HEYDEMANN vielleicht Demeter, beſteigen will, auf dem groſsen Gefäſse No. 3256 [21]. Höchſt eigenthümlich iſt das Lichtgottheitenbild vom Halſe einer groſsen Pariſer Vaſe [22]. Helios und Selene ſind hier mit ſammt der Quadriga in einer Barke dargeſtellt, den Himmelsozean durchſchiffend, im Sinne, ſcheint es, der altägyptiſchen Auffaſſung, welche im erſten Abſchnitte dieſes Buches beſprochen worden iſt, doch ſcheint das Schiff ſein Ziel bereits erreicht zu haben, und der gehörnte Lichtgott Pan empfängt links den Sonnenwagen, während der Mondgöttin ein Jüngling von kretenähnlichem Anſehen zu harren ſcheint. Desgleichen muſs als ein eigenthümliches Beiſpiel anthropomorphiſcher Naturdarſtellung das Neapler Gefäſs hervorgehoben werden, welches Helios auf ſeinem Viergeſpann hinabtauchen läſst in's Meer, aber auch das Meer iſt perſönlich durch ſeinen Hauptgott Poſeidon dargeſtellt, zu dem hinab der himmliſche Gott die Roſſe lenkt. Eos als Flügelfrau fliegt voran. Der Meergott, den Dreizack in der Linken, ſitzt auf einem Felſen [23]. Intereſſant iſt auch eine Sonnenaufgangsdarſtellung auf einem Krater der Wiener Sammlung (Kaſten V, No. 259). Ein weiter Strahlenkranz umgibt das Viergeſpann, auſserhalb des Strahlenkranzes aber iſt der geflügelte Donnerkeil ſichtbar, weshalb ARNETH das Bild auf einen Sonnenaufgang beim Gewitter deutete [24]. — Zu den Halbgöttern des Erdelebens endlich leitet uns das merkwürdige Vaſenbild hinüber, welches eine Schaar von Satyren zwiſchen Zweigen zur Andeutung des Waldes wie trunken vor dem Anblick der Sonne darſtellt [25], die Sonne iſt als Bruſtbild des Helios in einem ſo weiten Kranz von Strahlen dargeſtellt, daſs das Bild nur halbwegs eine Perſonifikation, halbwegs aber ein wirkliches Abbild der Sonne geben zu wollen ſcheint, ähnlich wie der Mond als Scheibe mit dem Geſichte darin auf dem Vaſenbilde mit den nackten Frauen, die ihre Zauberkünſte treiben, erſcheint [26].

Die Halbgötter des Erdelebens aber ſpielen auf den Vaſen unſerer Epoche ebenfalls eine wichtige und zum Theil neue und erweiterte Rolle. Pan und die Satyrn ſind es, die jetzt öfter in heroiſchen Szenen auftreten und die Rolle von Naturperſonifikationen zur Andeutung der im Freien vor ſich gehenden Handlung gelegentlich mit derjenigen des Chores der antiken Tragödie, welche dieſe Vaſen weſentlich beeinfluſst hat [27], verbinden. Als

[20]) Abgeb. FIORELLI Vasi cum. VI. Bull. Nap. N. S. V, 10, 9.
[21]) Abgeb. Mon. dell. inst. II, 30. 31. 32.
[22]) WINCKELMANN, Mon. ined. tav. 22, DUBOIS MAISONNEUVE Tf. 1, WELCKER Alte Denkm. III, Tf. X, 1. S. 67. GERHARD, Akad. Abhdlg., Abbildungen, Tf. VII. 3.
[23]) HEYDEMANN, No. 3219 A am Hals. Vgl. GERHARD, Lichtgottheiten, a. a. O. S. 152.
[24]) Arch. Ztg. 1848, S. 306. Tf. 20.
[25]) WELCKER, a. D. III. tav. XI. GERHARD, a. a. O. Abbildungen, Tf. V, 1.
[26]) GERHARD a. a. O. Tf. VIII, 8.
[27]) JAHN, Einleitung, pag. CCXXXII. Derſ. im Philolog., Bd. 27. S. 8 f. 29.

ſelbſtändige Darſtellungen im Thiaſos des Dionyſos kommen ſie ſchon früher ſo oft vor, wie nur möglich, öfter als auf den groſsgriechiſchen Vaſen, neu iſt nur ihre Funktion als Nebenfiguren in der gedachten Art, doch wird auch hier eine ſchroffe Grenze zwiſchen dieſer und der vorigen Epoche nicht anzunehmen ſein. Schon früher [28]) iſt bemerkt worden, daſs Vaſenbilder von ſo freiem Stile, wie das einer Berliner Boreadenvaſe [29]) mit ſeinen reichlichen Waldes- und Windesperſonifikationen erſt der Zeit Alexanders zuzuſchreiben ſein dürfte. Im Uebrigen bietet z. B. die Vaſenſammlung zu Neapel verſchiedene Beiſpiele von Satyren und Panbildungen in der Funktion der Lokalbezeichnung bei heroiſchen Bildern des ſpäteren Stiles. Verwundert ſpringt ein bärtiger Satyr auf und erhebt die Hände auf dem Bilde des Perſeus und der Gorgone der Vaſe No. 1767. Mit ausgeſtreckten Händen eilt ein ähnliches Geſchöpf einer zwiſchen Poſeidon und Amymone ſpielenden Szene zu auf dem unteren Streifen des aus der Baſilicata ſtammenden Gefäſses No. 1980. Umblickend mit dem Kantharos in der Rechten entfernt ein Satyr ſich auf dem Bilde der übrigens archaiſirenden Vaſe No. 2201, einer Szene, in welcher HEYDEMANN Artemis und Orion vermuthet. Auf den Fuſsſpitzen ſteht ein bärtiger Satyr mit erſtaunt und abwehrend vorgeſtreckter Rechten vor dem Perſeus des Gefäſses aus Ruvo No. 2562. Pan haben wir ſchon oben auf zwei Lichtgottheitenvaſen in ähnlicher, aber doch enger mit dem Mythus verflochtener Weiſe dargeſtellt geſehen. In ſeiner Doppelgeſtalt als gehörnter junger Mann und ziegenfüſsiger Dämon erſcheint er auf einem Bilde der Vaſe 3218 [30]). Als Lokalperſonifikation erſcheint er auch auf einem oft beſprochenen Bilde des Paris und der Oinone [31]).

Die Halbgötter und noch untergeordneteren Dämonen des Waſſers gehören ebenfalls zu Lieblingsthemen des groſsgriechiſchen Vaſenſtils, die Nereiden ſpielen auf Darſtellungen, die im oder am Meere vor ſich gehen, eine ähnliche Rolle, wie die Satyren bei ſolchen, deren Schauplatz das Land iſt, doch kommen ſie ſchon auf viel älteren Gefäſsen in ähnlicher Weiſe vor, und in Bezug auf ſie geht die neue Epoche wohl nur zu gröſserer Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung über [32]).

Eine ſolche ſpricht ſich in hohem Grade in den Nereiden aus, welche auf einer ſchönen Berliner Vaſe [33]) das Element, durch das die Entführung der Europa vor ſich geht, perſonifiziren. Eine derſelben reitet auf einem Seepferd, eine andere auf einem noch fabelhafteren Weſen, während die dritte auf dem Rücken zweier Delphine ſteht, mit je einem Fuſs auf einem derſelben, wie unſere Kunſtreiter, an purpurnen Leinen die herrlichen Thiere zügelnd. Desgleichen kommen die Nereiden, die jedoch hier in gewiſſer Weiſe mit dem Mythus verknüpft ſind, auf der groſsen neapolitaniſchen Vaſe No. 3225, in der Kampfesſzene des Perſeus mit dem Ungeheuer, welches

[28]) Siehe oben Abſchn. II, Kp. II.

[29]) GERHARD, Auserl. Vaſ., Tfl. 153 u. 154.

[30]) Vergleiche noch hierher No. 690, 1901, 2870, 2873, 2991, 3222 und Sammlung Sant'Angelo No. 20 u. 31.

[31]) MILLINGEN, Peint. de vases, pl. 43.

[32]) Man vergleiche die älteren und neueren Darſtellungen der Nereiden, z. B. der Sammlung von Neapel 131, 2421, 2535, 2591, 2449, 3225, 3252 und Coll. Sant'Angelo 708.

[33]) GERHARD, Apul. Vaſenb. VII oben.

Andromeda bewacht hatte, zu prächtiger Wirkung [34]). Es ist klar, dafs Bildungen dieser Art erst in die handwerksmäfsige Kunst unteritalischer Vasenmaler übergehen konnten, nachdem die von Skopas ausgebildeten Gestaltungen in der ganzen griechischen Welt populär geworden waren. Uebrigens kommen solche auf Meerwesen reitende Nereiden auch als selbständige Darstellungen auf einzelnen Nebenfeldern der grofsgriechischen Vasen vor, wie z. B. am Fufse der grofsen Berliner Vase mit Darstellungen aus den Mythen von Bellerophon, Meleager und Geryones [35]), wogegen die einzelnen friesartigen Bandfelder mit Muscheln, Fischen und Sepien in natürlicher Gestalt nicht hierher gehören und erst im nächsten Kapitel, welches dieses in vielfacher Weise vervollständigen wird, besprochen werden können. Nach Allem ist es wohl klar, dafs die halbgöttlichen mythischen Naturpersonifikationen in der Vasenmalerei unserer Epoche eine vielfach erweiterte und glänzendere Ausbildung erfahren haben.

Ich gehe zur Betrachtung der Stellung der mythischen Naturpersonifikationen in der kampanischen Wandmalerei über. Seit HELBIG in den schon oft angeführten Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei nachgewiesen hat, dafs wir in weitaus den meisten ihrer Darstellungen ein treues Spiegelbild der hellenistischen Malerei besitzen, können wir sie mit gutem Gewissen als mafsgebende Beispiele der Kunst der Gesammtepoche, von der wir reden, hinstellen. Die mythischen Naturpersonifikationen spielen in ihr jedoch nicht ganz dieselbe Rolle, wie in den Vasenbildern. Die der hellenistischen Tafelmalerei nachgebildeten Wandgemälde sind weit besser im Stande, den landschaftlichen Hintergrund in natura darzustellen, als die Vasenbilder. Das Bedürfnifs der letzteren, das Meer z. B. bei Europadarstellungen durch auf Seepferden reitende Nereiden, das Berglokal durch Satyrn und Pane darzustellen, liegt für sie kaum vor. Im folgenden Kapitel wird näher auf dieses Verhältnifs eingegangen werden. An dieser Stelle genüge es zu konstatiren, dafs jene mythischen halbgöttlichen Naturpersonifikationen (von den reflektirten werden wir später reden) in den erhaltenen Wandgemälden als Nebenfiguren seltener sind. Selbst, wo das Wandgemälde in der Hauptkomposition an ein denselben Gegenstand behandelndes Vasenbild in so auffallender Weise erinnert, dafs man ohne Weiteres ein gemeinsames Original annehmen möchte [36]), fehlen dem ersteren oft die mythologischen Nebenfiguren, welche dem letzteren seinen anthropomorphisch landschaftlichen Hintergrund verleihen. So fehlt dem Wandgemälde des Perseus und der Andromeda, die das Medusenhaupt im Spiegelbild des Wassers betrachten, der Satyr, der auf einer Vase sein Erstaunen über die vor sich gehende Handlung ausdrückt [37]), so fehlen dem pompejanischen Gemälde des Paris und der Oinone (HELBIG, No. 1280) der Satyr und der Pan, die auf einem Vasenbilde das Lokal personifiziren [38]), so kommen auf keinem kampanischen Bilde der Entführung der Europa durchs Meer, in dem doch Delphine und einmal ein Seedrache angebracht sind, jene Nereiden vor, die das Bild des erwähnten, denselben Gegenstand darstellenden Berliner Gefäfses schmücken. Dafs aber

---

[34]) Abgebildet Memorie della Acad. Ercol. IX, tav. IX, tav. 5—7. Man vergleiche im Uebrigen HEYDEMANN zu der im Text genannten Nummer.
[35]) GERHARD. Apul. Vasenbilder, Tf. X.
[36]) Vgl. HELBIG, Unterfuchungen, S. 228—241.
[37]) Vgl. JAHN im Philologus XXVII. HELBIG a. a. O. S. 239.
[38]) MILLINGEN. Peint. de Vases. pl. 43.

ähnliche Gestalten in ähnlicher Stellung in der kampanischen Wandmalerei gar nicht vorkamen, lässt sich keineswegs behaupten. Vom Helios in seinem Sonnenwagen oder ohne denselben, sowie von den übrigen Lichtgottheiten ist es mir zwar nicht bekannt, ja es ist kaum denkbar, dass sie in ähnlicher Weise, wie der Sonnenaufgang auf der Karlsruher Parisvase geschildert ist, als Theile einer anderweitigen mythologischen Szene, also als Nebenfiguren vorkämen, auch die Nereiden scheinen kaum in dieser Weise vorzukommen, und die Tritonen auf Gemälden des Polyphem und der Galatea (Helbig, No. 1042) gehören hier gewissermassen mit zur Handlung, ja selbst die Nymphen erscheinen, wo sie vorkommen, entweder als Hauptpersonen der Darstellungen, wie auf dem tiefe Naturpoesie athmenden Hylasbilde (No. 1260) oder sie gehören zum Gefolge der Artemis, wie auf den Aktaionsbildern, höchstens auf den Eroteonestbildern könnte die weibliche Gestalt, wenn sie nicht als reflektirte Naturpersonifikation aufzufassen ist, als göttliche Nymphe, als wirklich landschaftlich-mythische Nebenfigur angesehen werden, und sicher ist die Nymphe doch auf den Narkissosbildern (Helb. 1363 u. 1364) und einigen anderen. Dagegen kommen die Satyrn öfter in dieser Weise vor: so auf den Bildern des Herakles und der Omphale (1136, 1139), auf dem Bilde des Herakles und Telephos (1143), auf dem des Daidalos und der Pasiphaë (1205) und einem der Narkissosbilder (1359), während sie natürlich in den Dionysosdarstellungen, wie besonders auf denen der Auffindung der Ariadne, als Thiasos zum Gefolge des Gottes des Erdelebens gehören. Als **Hauptdarstellungen** dagegen spielen alle diese mythischen Naturpersonifikationen in Gestalt von Nebengöttern, Halbgöttern und noch irdischeren Wesen eine sehr wichtige Rolle in der kampanischen Wandmalerei. Theils treten sie in vollständig mythischer Gestalt, in bekannter Fabel handelnd dargestellt auf, wie wenn Selene ihren Endymion besucht, Zephyros zur Chloris herabschwebt, die Nymphen den Hylas rauben, theils sind sie in mehr genrehaften Handlungen dargestellt, wie die Satyrn, die ein Mädchen beschleichen, oder Jünglinge, die mit Nymphen gruppirt sind oder eine Anzahl der nicht genügend erklärten pompejanischen Lichtgottheitenbilder (Helbig 964 ff.), theils kommen sie gruppenweis oder einzeln, wie porträtartig dargestellt, vor: so eine ganze Reihe von Satyrbüsten und Gruppen von Satyren und Bacchantinnen, so einzelne Lichtgottheiten und so dem Elemente des Wassers angehörige Gestalten. Die letzteren aber finden in der pompejanischen Kunst, wie in der ganzen späteren Kunst überhaupt, ihre Hauptanwendung und eine überaus reiche, phantasievolle und mannichfaltige Anwendung im Ornament. Es sind hier nicht nur die Töchter des Nereus und nicht nur die halbmenschlichen Gestalten der Tritonen und Seekentauren, sondern es sind auch fabelhafte Wesen der seltsamsten Zusammensetzungen, welche auf die verschiedenste Art mit der phantastischen pompejanischen Architekturmalerei verflochten, bald auf Gesimsen thronend, bald von der Decke herabschauend, bald den Wandsockeln aufgemalt, ihr neckisches Spiel mit einander und mit dem Beschauer treiben. Streng genommen gehören viele dieser Gestaltungen nicht mehr in die Reihe der mythischen Naturpersonifikationen, denn viele von ihnen sind weder mythisch noch sind sie Personifikationen, sondern sie sind häufig nur thierische Zusammensetzungen, und sie sind meistens nur die durch eine reflektirende Künstlerphantasie vervielfältigten und vermannichfaltigten Wesen einer Gattung, an deren naturhistorische Existenz man im Allgemeinen wohl glaubte. Aber sie reihen sich dem Kreise des uralten Meermythus doch unmittelbar an und finden daher hier in dieser

Verbindung die paſſendſte Erwähnung. Auf einige ihrer Detailbildungen ſoll ſpäter noch eingegangen werden.

Vorerſt wollen wir auch noch über die Stellung der mythiſchen Naturperſonifikationen in der ſpäten römiſchen Reliefgattung der **Sarkophage** ein Wort ſagen. Auf ihnen finden wir die Motive der groſsgriechiſchen Vaſenmalerei zum Theil wieder: Helios geht über der dargeſtellten Handlung, vom Phosphoros angekündigt, auf, während an der entgegengeſetzten Seite Hesperos, der Selene voran, hinabſinkt. Der Thiaſos des Meeres kommt in der allermannichfaltigſten Weiſe zur Darſtellung, auf einer groſsen Reihe von Sarkophagen als Hauptreliefs, auf anderen friesartig am Deckel angebracht, in ſeiner ganzen Mannichfaltigkeit, deren wir ſchon gedacht.[39]) Ebenſowenig fehlt es an den Perſonifikationen des Erdelebens, fehlt es an Satyrn und Nymphen, und gar die Mutter Erde, die ehrwürdige Gaia, muſs nicht ſelten perſönlich bei den dargeſtellten Fabeln zugegen ſein. Alle dieſe mythiſchen Perſonifikationen, abgeſehen von den Sarkophagen mit hauptſächlichen Meerwunderdarſtellungen, werden aber durch die reinen Lokalgottheiten und reflektirteren Perſonen etwas in den Hintergrund gedrängt, der lokale Berggott und der lokale Fluſsgott ſpielen, wie wir ſpäter ſehen werden, eine wichtige Rolle, und jene rein mythiſchen Weſen nehmen unter der Hand des römiſchen Arbeiters, der an ſie ſo wenig glauben mochte, wie an die ſelbſt hinzuerfundenen, einen gewiſſen paſſiven und ruhig beſchaulichen Charakter an, der ſie den Perſonifikationen von weit geringerem mythiſchen Gehalte annähert. Auf einzelne Sarkophage aufmerkſam zu machen, werde ich ſpäter noch Gelegenheit finden.[40])

Es iſt Zeit, die dritte meiner Behauptungen von den mythiſchen Naturperſonifikationen des ganzen Zeitraumes nach Alexander dem Groſsen zu beweiſen: daſs ſie nämlich viel reicher mit dem Erkennungszeichen ihrer verſchiedenen Elemente ausgeſtattet, daſs ſie auch in der Plaſtik maleriſcher, daſs ſie effektvoller und abſichtlicher und daher im Ganzen auch landſchaftlicher dargeſtellt worden ſeien, als früher. Wir wollen die verſchiedenen Kunſtgattungen bei der Beſprechung dieſer Frage nicht trennen, vielmehr aus allen einige einleuchtende Beiſpiele für jede Gattung von Naturgottheiten herausſuchen.

Was zunächſt die Lichtgottheiten anbetrifft, ſo konnte ihr Element, wie es unperſonifizirt aufgefaſst nur in der Malerei, nicht in der Plaſtik künſtleriſch dargeſtellt werden kann, vor allen Dingen auch nur in den gemalten Geſtalten ſich deutlich wiederſpiegeln. Der Nimbus und der Strahlenkranz ſind es, welche in der Wand- und Vaſenmalerei die Lichtgottheiten auszeichnen. STEPHANI (a. a. O.) hat ausführlich von ihnen gehandelt. Auch haben wir ſelbſt ſchon hervorgehoben, daſs ſie keineswegs nur bei Lichtgottheiten, ſondern auch bei anderen Göttern vorkommen. Aber die Lichtgottheiten ſind es doch, denen dieſe an das Licht mahnenden Attribute vor allen Dingen

[39]) Zu den ſchönſten Nereidenſarkophagen gehören z. B. der des Palazzo Corsini und einer des Belvedere in Rom.

[40]) Auf die Gemmendarſtellungen einzugehen, würde uns zu weit führen. Doch ſei z. B. der Sonnengottdarſtellungen auf denen der Florentiner Sammlung Comp. III, No. 154 und 155 gedacht. — Auch auf den häufigen Mithrasreliefen ſind die himmliſchen Lichtkörper theils auf Geſpannen, theils als Büſten, wo dann die Selene aus einem Halbmond hervorragt (CLARAC II, pl. 203. 204), nicht ſelten gebildet, ja auch die Sternbilder, wie der Schütze, der Skorpion, der Krebs kommen in perſönlicher Geſtalt auf Reliefen vor: z. B. CLARAC II, pl. 201 und 202.

zukommen, fie find es, denen fie in der Malerei der nachalexandrinifchen Zeit faft nie fehlen. Alle angeführten grofsgriechifchen Vafenbilder mit Lichtgottheiten könnten zum Beweife deffen genannt werden, und auch in der kampanifchen Wandmalerei[41]) ift es Apollo, der von allen Göttern am ofteften mit dem Nimbus gefchmückt ift, fehlt Nimbus oder Strahlenkranz dem Helios in keiner feiner Darftellungen und find auch die genannten unerklärten Lichtgottheiten mit diefen Attributen verfehen, während Artemis die Zackenkrone trägt und Selene geradezu durch die Mondfichel, häufig mit Sternen umgeben (HELBIG No 950 ff), gekennzeichnet ift. Aber auch die ganze Farbengebung kommt hier oft dem Natureindruck zur Hülfe. Dafs Helios immer, Apollo faft immer die rothe Chlamys trägt, wird nicht zufällig fein, ebenfo find die nächtlich-blaffen Farben in den Gewändern der Selene unverkennbar, und endlich wird durch die Form des Gewandes oft eine gewiffe Naturfymbolik angedeutet. Es ift vor allen Dingen das bogenförmig hinter dem Rücken flatternde Gewand, welches, wie wir es fchon bei der Iris des Parthenon fahen, und wie es auch bei den auf Seethieren reitenden Nereiden vorkommt, fo auch der Selene in der kampanifchen Wandmalerei eigenthümlich ift[42]). Das Wefentliche des Motivs fcheint doch nur das vom Luftzug gebaufchte Gewand zu fein, weshalb wir es bei den die Luft durchziehenden Figuren angewendet fehen.

Fragen wir ferner nach dem Ausdruck der Naturerfcheinung in den Formen der mythologifchen Wefen des Erdelebens, wie fie fich in der Zeit nach Alexander dem Grofsen ausgebildet haben, fo werden wir auch in der Plaftik ein immer deutlicheres Hervortreten des Elementes in den Formen entdecken. Ein prinzipieller Unterfchied gegen die Formengebung der letzten Zeit der vorigen Epoche wird in diefer Beziehung zwar nicht anzunehmen fein, wohl aber ein bedeutender Fortfchritt und ein abfichtsvolleres Eingehen des Künftlers auf das in Rede ftehende Element. Der berühmte barberinifche Faun der Münchener Glyptothek, der als ein Originalwerk unferer Epoche angefehen wird[43]) ift ein äufserft charakteriftifches Beifpiel diefer Art. Auf einem Felfen liegt er, in den tiefen Schlaf des Raufches verfunken. Die Bewegungsmotive feiner Lage fchmiegen fich bezeichnend genug den Formen des Felfens, zu deren Natur der Bergdurchfchwärmer gehört, an. »Obwohl«, fagt BRUNN, »zu äufserer Bezeichnung des Satyrs das Schwänzchen im Rücken nicht fehlt, während die fpitzen Ohren von der Epheubekränzung verdeckt find, fo hat doch der Künftler die Satyrnatur weit mehr nach ihrem inneren, in der gewählten Situation befonders fcharf hervortretenden Wefen zu fchildern unternommen. Die Formen des Kopfes an fich betrachtet, find unedel, die Nafe eingedrückt, die Backenknochen hervortretend, die Lippen aufgeworfen, die Stirn in derbe Falten gezogen, unten durch bufchige Augenbrauen, oben durch ftruppiges Haar begrenzt, von dem ein kurzes Zöpfchen in der Mitte bis tief in die Stirn hineingewachfen ift. Nur eine folche derbfinnliche Natur, welcher höhere geiftige Interessen durchaus fremd find, durfte der Künftler von übermäfsigem Weingenuffe völlig übermannt darftellen, fo dafs die gefchloffenen Augen im Schlafe hervorzuquellen fcheinen und der Athem fich fchwer durch den halbgeöffneten Mund hervordrängt, in dem

---

41) Vgl. HELBIG's Verzeichnifs S. 497 und 499.
42) Man vgl. die Marmorftatue »Diana lucifera« im Museo nazionale zu Neapel.
43) BRUNN, Befchreibung der Glyptothek (1870), S. 120.

das Sichtbarwerden der Zähne den sinnlichen Eindruck noch verstärkt. Unsere Museen sind reich an Satyrgestalten, welche einzelne Züge dieses Meisterwerks wiederholen. Die knorpelige, knollige, struppige Waldnatur wird in allen Formen immer absichtlicher ausgeprägt. Manchmal, wie in dem vorzüglichen lachenden Satyrkopf der Münchener Sammlung No. 99[44]), mit seiner bocksartigen Warze am Halse, seinem struppigen Haar, seinem lüsternen Blick, streift das Thierische in's Hässlich Charakteristische. In anderen Fällen, wie besonders bei den tanzenden Faunen, tritt die graziose Seite mehr hervor, einige dieser Statuen sind ganz Leben und Bewegung und spiegeln den Natureindruck gerade in diesen Bewegungen am deutlichsten ab. Den Satyrn schliefsen sich natürlich die älteren dickbäuchigen Silene an, in denen das humoristische Element, welches die alte Kunst stets hoch hält, oft drastisch hervortritt. Aber auch die Kentauren sind hierher zu rechnen und ein Vergleich der notorisch erst einer späten Epoche angehörigen bekannten, Liebesgötter tragenden Kentauren des kapitolinischen Museums und des Louvre von Aristeas und Papias[45]) mit den Kentaurenbildungen der griechischen Tempelreliefs aus der nationalhellenischen Blüthezeit zeigt deutlicher, als vieles Andere, den Fortschritt, wenn wir es ohne Weiteres als Fortschritt ansehen dürfen, den die spätere Plastik in der naturschildernden Formengebung gemacht. Von ganzen Gruppen, welche förmliche anthropomorphische Landschaftsbilder darstellen, soll erst am Schlusse dieses Kapitels geredet werden. Ich will bei dieser Gelegenheit nur noch an WINCKELMANN's Beschreibung des Torso vom Belvedere erinnern. Der grofse Gründer unserer Wissenschaft hat die Details dieser Schilderung doch wohl in einem unbewachten Moment geschrieben, denn die muskulösen Fleischpartien eines menschlichen Körpers mit einer Landschaft zu vergleichen, deren lustige Höhen »sich mit einem Abhange in gesenkte Thäler verlieren« und die Tiefen zwischen den Muskeln mit dem gekrümmten Strome des Mäanders, wie WINCKELMANN es thut[46]), ist vom Standpunkte unseres heutigen Geschmackes aus doch mehr als bedenklich; es ist außerdem unwahr, denn ein landschaftlicher Natursinn hat mit der Ausprägung jener Herkulesformen nichts zu schaffen. Der Zweck dieser Erinnerung kann daher nur sein, vor einer falschen Hineinlegung landschaftlicher Anklänge in plastische Formen, wie sie dem Gröfsesten unserer Wissenschaft passirt ist, zu warnen.

Am weitesten aber ist die griechische Plastik in der Verwendung solcher landschaftlichen Anklänge sicher bei der Ausbildung der Wassergottheiten und des ganzen Thiasos des Meeres gegangen. Auch hier nimmt die neue Zeit nur gefühlsmäfsig erzeugte Formengebungen der alten Zeit auf und bildet sie in dem gleichen Sinne absichtsvoller und malerischer durch. Wenn schon gleich am Anfang unserer Epoche von einem Sohne des Lysippos, dem Eutychides, berichtet wird, er habe den Flufsgott Eurotas »flüssiger als Wasser« gebildet[47]), so hat die Ueberlieferung damit doch offenbar ein Hinausgehen über frühere derartige Leistungen bezeichnen wollen. Die vatikanische Gruppe

---

[44]) Die Literatur bei BRUNN, Beschreibung, S. 127.

[45]) Vgl. BRUNN, Gesch. der griech. Künstler, I. S. 573 und 593 f.

[46]) Hist.-polit. Bibliothek, Bd. II, S. 352. (Berlin, HEMPEL 1870, Ausgabe von Julius Lessing.)

[47]) In quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere, Plin. N. H. 34, 78. Vgl. das Epigramm des Philippos, JACOBS Anth. XIII, p. 672. JAHN, Ber. d. sächs. Gesellsch. d. W. 1850, S. 123.

der Stadtgöttin Antiocheia am Orontes, die man seit K. O. MÜLLER allgemein auf ein anderes Werk des Eutychides zurückführt, stimmt vollständig zu dieser Auffassung[48]). Wir werden auf sie zurückkommen. Auch der berühmte Nilgott des Braccio nuovo erinnert in seiner flüssig hingegossenen Formenbehandlung deutlich an das Element, welches er verkörpert. Doch sind es Zuthaten anderer Art, die wir erst später kennen lernen werden, welche ihm seinen eminent landschaftlichen Charakter verleihen. — Als charakteristische Beispiele einer hervorragend naturnachahmenden Darstellung von Meergottheiten müssen wir zuerst an zwei Köpfe der vatikanischen Museen erinnern, zunächst an den Neptunskopf des Museo Chiaramonti[49]), dessen Haupthaar von der salzigen Fluth in feste Büschel zusammengeklebt worden, während das Antlitz mit sorgenvollem Seemannsblick ernst und melancholisch dreinschaut. Es thut hier kaum ein Vergleich mit dem luftigaufgebauschten mächtigen Haupthaar eines Zeus wie des von Otricoli und des von Neapel noth, um der Verschiedenheit der Elemente in ihren dargestellten Gottheiten sich bewufst zu werden: das Element des Wassers spricht sich schon ganz für sich in der unverkennbarsten Weise aus. Am allermächtigsten aber kommt es in dem s. g. Okeanoskopfe des Museo Pio Clementino zur Geltung. Für einen Meergott halte ich denselben jedenfalls[50]). Doch deutet die bakchische Bekränzung seines mächtig wogenden Haupthaares vielleicht auf die Fruchtbarkeit des Gestades des Golfes von Neapel hin, an dem er gefunden worden. Die Hörnchen dagegen, die ebenfalls dem Haar entspriefsen, bedeuten wohl eher nur die flüssige Natur der Meereswogen, als, wie man gemeint hat, die Erdbeben jener Küste. Blattartige Flossen an den Wangen, an der Brust und statt der Augenbrauen kennzeichnen ihn unmittelbar als Meerbewohner, ja, in dem wellenförmig bewegten Haare seines Bartes spielen zwei Delphine. Alle diese realistischen Zuthaten zu der geistigeren Charakteristik durch die Gesichtsformen, durch den leichtgeöffneten Mund und den Blick verweisen diese Bildung entschieden erst in unsere Epoche. Zum Ueberflufs sind an der Büste vorn und seitlich leibhaftige Meereswellen gemeifselt. Stellte der zuerst besprochene Kopf das Meer von seiner ernsten, finsteren, trotzigen Seite dar, so sehen wir es hier in seinen anmuthigen, schwellenden, verführerischen, heiteren Eigenschaften verkörpert. Ich möchte geradezu einen Spezialmeergott des Golfes von Neapel in dieser prächtigen Büste erkennen, jedenfalls einen Meergott, wie er sich in einer durch den Anblick jenes weichen und milden von blühenden Ufern umkränzten Meeres genährten Phantasie abbilden mufste. An diese Gestaltungen schliefsen sich unzählige andere Gestaltungen unserer erhaltenen Monumente an. Besonders sind es die Tritonen, die das Meerelement in den Formen ihrer menschlichen Theile wiederspiegeln; häufig erinnern sie dabei an Satyrbildungen, so der prächtige Tritone der sogenannten Statuengallerie des Vatikan (No. 253)[51]), eine Halbfigur von menschlicher Gröfse mit sehr charakteristisch gebildetem Kopfe mit Spitzohren und von der Salzfluth zu festen Büscheln gebildetem Haare und bezeichnend fliefsendem Gewande, so auch der Tritone oder besser Seekentaure der Sala degli ani-

[48]) Vgl. BRUNN, Gesch. d. griech. Künstler, I, S. 412.
[49]) Abbildungen etc. siehe oben, Abschnitt II, Kp. IV.
[50]) Abgebildet z. B. Museo Pio Clementino, Vol. VI, tav. 5. CONZE, Heroen- u. Göttergestalten, Tfl. XX erklärt ihn für einen Flufsgott.
[51]) Abgeb. Museo Pio Clem. I. pl. 34 = CLARAC IV, No. 1806, vgl. die Wiener Tritonen, ebenda No. 1807 und aus Venedig No. 1806 A.

malt No. 228 derselben Sammlung[52]) mit der geraubten Nymphe im Arm über einer natürlich sich aufbäumenden, aber sicher modernen plastischen Meereswelle dargestellt. Es ist hier wieder die wilde, stürmische Seite des Meeres, die auch in den herben, kühnen, scharfen Zügen des mit Spitzohren und Hörnchen und wasserwelligem Haare versehenen Kopfes drastisch und plastisch zum Ausdruck kommt. Die Gewandstücke, die in der Gruppe angebracht sind, scheinen nass, wie mit Wasser getränkt zu sein. Die ganze, grossartig bewegte Haltung des Räubers spiegelt die erregte Seite der Natur des Meeres in der frischesten Weise wieder. Wenn die Provenienz der ganzen Gruppe nicht ihr Alter garantirte, könnte man geneigt sein, sie für ein Werk aus der Zeit BERNINI's etwa zu halten. — Das malerische Element, welches sich diesen plastischen Seewesenbildungen nicht abläugnen lässt, tritt in der Malerei selbst natürlich am lebhaftesten hervor. Die kampanische Wandmalerei bietet in dieser Beziehung höchst charakteristische Beispiele. Es möge eines gemalten Okeanoskopfes des Neapler Museums (HELBIG 1026) gedacht werden. Von schwarzem Grunde hebt sich das zornig-finstere Antlitz ab, von einem Haupthaar umwallt, das die sturmbewegten Wellen zu kopiren scheint, der Bart ist grün und ganz wie Blätter gestaltet, rothe Krebsscheeren stellen Hörner vor, nur der mittlere Theil des Gesichtes ist fleischfarbig, die Stirne grünlich mit helleren Lichtern. Eine ähnliche Bildung, aber ohne die bezeichnende Farbengebung, bietet die Okeanosmaske schwermüthigen Ausdrucks mit Krebsscheerenhörnern und Blattarabeskenbarte, die in der strada degli Olconj in Pompeji sich befindet[53]). Von Seekentauren- und Tritonenbildungen der kampanischen Wandmalerei sei besonders an das interessante, auf der Ecke eines zur Architekturenmalerei gehörigen Karniesses in die Muscheltrompete stossende Exemplar, HELBIG, No. 1065, erinnert. Man sehe andere Beispiele bei HELBIG, No. 1064—1076 nach. Es kommen unter ihnen sehr interessante Neubildungen vor, in denen wir die reflektirende Phantasie der hellenistischen Zeit erkennen. Besonders bemerke man die seekentaurenartigen oder tritonenartigen Wesen mit halben Krebsbildungen, so das aus der Casa dei Dioscuri[54]) stammende Wesen mit Hummerschwanz und den langen geraden fühlhornartigen Spitzen statt der Scheeren, wie sie einer Art der Mittelmeerhummer eigenthümlich sind, welches ein Seepferd an langem Zügel haltend, von Delphinen gefolgt, dahinstürmt, und so ein ähnliches Wesen des Museo nazionale, welches einen grünen Meerstier am Zügel führt (eine farbige Kopie in meinem Besitz). Die Phantasie der alten Künstler war unerschöpflich in Bildungen dieser Art. Das nasse, schäumende, trügerische Element kommt in ihnen vortrefflich zur Geltung, und in der kampanischen Malerei ist es auch hier eine gewisse Farbensymbolik, welche der Natur nacheifert: die Mehrzahl der Nereiden trägt in der That bläuliche, grünliche, gelbliche, höchstens violette Gewänder, lauter Farben, in denen das wirkliche Meer zu verschiedenen Tageszeiten zu schillern pflegt. — Uebrigens reicht das Gebiet der ornamental angewandten und im einzelnen höchst charakteristisch gebildeten Seewesen weit über das Bereich der kampanischen Wandmalerei hinaus. Auch in Stuccoreliefs gehören sie zu den Lieblingsbildungen. So in besonders reicher Auswahl und von der bewunderns-

[52]) Abgeb. Museo Pio Clementino I, pl. 33, = CLARAC IV, No. 1808, vgl. No. 1804. 1805.

[53]) HELBIG, 1023 (vgl. 1024 u. 1025), Giornale degli Scavi, 1861. Tav. III, 6.

[54]) Le case ed i monumenti di Pompei, Parte I, Casa di Castore e Polluce, tav. VII.

wertheſten leicht hingeworfenen Sicherheit und Anmuth in der dekorativen Bekleidung eines der Gräber an der Via Latina bei Rom[55]), ſo auch in den pompejaniſchen Thermen, beſonders unter dem Fenſter des Apodyteriums der kleinen Thermen, wo Tritonen und Waſſergottmaske in ausſchweifenden Bildungen an das Element erinnern, dem die Badeanſtalten gewidmet waren[56]) Auch in Fuſsbodenmoſaiken ſpielen ähnliche Darſtellungen, oft in ſehr groſser Ausführung, eine wichtige Rolle: theils in den einfach ſchwarz und weiſsen Moſaiken, wie ſie offenbar in der römiſch-helleniſtiſchen Welt ſehr beliebt geweſen ſind, mit nur wenigen ſchwarzen Strichen zur Andeutung des wirklichen Waſſers, aber deſto ausgeprägteren Fabelgeſtalten, wie in verſchiedenen der in Tor Marancia gefundenen, jetzt in den Fuſsboden des braccio nuovo des Vatikans eingeſetzten Darſtellungen, ferner in dem noch an Ort und Stelle befindlichen erſt 1866—1867 im Trastevere ausgegrabenen Fuſsboden um den Brunnen des Excubitoriums der ſiebenten Cohorte, in einem ähnlichen über dem zweiten Grabe der Via Latina und noch einem in den Thermen des Caracalla gefundenen und aufbewahrten ähnlichen Stücke, — theils aber auch in farbigen Moſaiken, die natürlich die Meerweſen durch ihre eigenthümliche Färbung, die in's Grünliche oder Bläuliche ſchillernde Hautfarbe, die in den Farben wie in den Formen der Pflanzenwelt nachgebildeten Barte u ſ w. noch deutlicher charakteriſiren konnen: ein hubſches Fragment eines derartigen farbigen Moſaiks erinnere ich mich im Muſeum beim Theater von Taormina geſehen zu haben; das bedeutendſte Beiſpiel aber findet ſich in der sala rotonda des Museo Pio Clementino, welches während des Baues dieſes Saales in Otricoli gefunden wurde und ſo vortrefflich hineinpaſst, als ſei es eigens für ihn angefertigt Die acht groſsen auſseren Darſtellungen dieſes Moſaiks gehören hierher Sie ſtellen Meerungethüme in der charakteriſtiſchſten Ausprägung dar. In mehreren der Fächer ſehen wir eine Nereide auf einem Seekentauren reiten, von einem Seepferde gefolgt, in anderen einen Tritonen zwiſchen zwei Meerdrachen, einen Meerſtier im Gefolge der reitenden Nereide, einen Meerkentauren, der ein Seepferd am Zügel führt, und dergleichen Das Waſſer iſt ſelbſt mit naturaliſtiſcher Intention durch graue, weiſse, grüne und ſchwarze Wellenſtreifen, in welchen man einzelne Theile der Meerungeheuer durchſcheinen ſieht, dargeſtellt Die letzteren aber ſind alle farbig gebildet in grünſchillernden, das Meer charakteriſirenden Tönen Mit dieſem glänzenden Beiſpiele ſchlieſse ich die Andeutungen über die Bildung der mythologiſchen Seeweſen und der mythologiſchen Naturperſonifikationen überhaupt, deren rein mythologiſche Reihe wir freilich gerade durch die verſchiedenen Meerungeheuerbildungen, die doch nur als Gattung mythologiſch exiſtirten, bereits durchbrochen haben

Den mythologiſchen Naturperſonifikationen ſollen nunmehr ſofort die rein reflektirten, notoriſch erſt der Zeit nach Alexander dem Groſsen angehorigen Landſchaftsperſonifikationen gegenübergeſtellt werden, deren nähere Kenntniſs wir erſt neueren Forſchungen, beſonders STEPHANI's, BRUNN's und HELBIG's, verdanken[57]) Dieſe Geſtalten haben mit keinem Mythus etwas

---

[55]) Mon Inst Vol VI and VII tav 43 u 44 — Bull 1858, p 36 — Ann 1860, p 348—415

[56]) GELL, Pompejano, 2. Folge, erſter Band (1832) pl 27, p 100

[57]) STEPHANI, Mélanges gréco-romains I p 524 ff Derſ Nimbus und Strahlenkranz, S. 67 f — BRUNN Die Philoſtratiſchen Gemälde gegen FRIEDRICHS vertheidigt S 282—291 Derſ, zweite Vertheidigung S 22 f — HELBIG, im Rhein Muſeum, 1869, S. 497—520 Derſ., Unterſuchungen etc., S 215—220

zu schaffen. Sie sind freie Gebilde der Künstlerreflexion, von denen bestimmte Klassen in der hellenistischen Kunst öfter in derselben Modegestaltung angebracht worden zu sein scheinen, ohne dass wir den Namen ihres ersten Schöpfers nennen könnten. Die Neigung, abstrakte Begriffe oder auch Gegenstände zu personifiziren, zeigt sich schon früh im nationalen Hellenenthum.

Doch ist hier der mythologische Gehalt von dem reflektirten kaum zu trennen. Gestalten, wie die Personifikationen des Eifers (Ζῆλος) und des Sieges (Νίκη), der Kraft (Κράτος) und der Gewalt (Βία) kommen schon in der hesiodischen Theogonie (V. 383 ff.), die letzteren beiden auch am Anfang von Aischylos' Prometheus vor. Auch sind die Lokalpersonifikationen, die schon früh in den bildenden Künsten auftreten, eines göttlichen, eines religiösen Anflugs nicht bar, während die Nebenfiguren, welche auf den älteren Vasen, z. B. in Frauengestalt den Schrecken einer furchtbaren Szene wiederspiegeln, nicht als Personifikationen abstrakter Begriffe, sondern als konkrete Gestalten aufgefasst werden müssen. Erst gegen das Ende der voralexandrinischen Zeit hören wir von Personifikationen, denen ein mythologischer Gehalt vollständig abzusprechen ist, wie dem Demos des Parrhasios. Dann bildet zur Zeit Alexanders des Grossen Lysippos seinen Kairos, Apelles seine Verleumdung. Aber erst in der Folgezeit, erst in der hellenistischen Zeit nehmen derartige reflektirte Personifikationen an Zahl bedeutend zu. Sicher ist die Tyche von Antiocheia des Eutychides hierherzurechnen. Sodann war der Festzug, den Ptolemaios Philadelphos in Alexandreia veranstaltete, reich mit Personifikationen ausgestattet: das Jahr erschien in Gestalt eines Helden in tragischer Maske mit dem Füllhorn, der personifizirte Zeitraum von fünf Jahren (Πεντετηρίς) als reich geschmücktes weibliches Wesen mit Kranz und Palmzweig, die vier Jahreszeiten, die in der späteren Kunst unendlich oft wiederholt wurden, mit Attributen, welche sie kennzeichneten [58]), in der Pompa des Antiochos Epiphanes aber zu Daphne erschienen Nacht und Tag, Erde und Himmel, Morgenroth und Mittagszeit in Personifikationen, von denen, wie aus der Zusammenstellung hervorgeht, selbst die uralten Gottheiten, die unter ihnen vorkamen, ihren mythologischen Charakter eingebüsst zu haben scheinen [59]). Auf rothfigurigen Vasen des freien, also jüngeren Stils, treten Personifikationen des Kinderspieles (Παιδιά), der Glückseligkeit (Εὐδαιμονία), der gesetzlichen Ordnung (Εὐνομία), des Frohsinnes (Εὐθυμία), des vollständigen Gastmahles (Πανδαισία) und des Nachtdurchwachens (Παννυχίς) durch Beischriften beglaubigt in verschiedenen Verbindungen als Nebenfiguren auf [60]). Die Dichter aber kannten vollends keine Grenze in der Personifizirung von Begriffen und Zuständen. Sie konnten hierin um so unbeschränkter schalten, als bei ihnen die Gestaltungen nicht sonderlich persönlich aufzutreten brauchen, so dass man im Einzelnen gelegentlich zweifeln kann, ob der Dichter den Begriff überhaupt sich personifizirt vorgestellt habe, oder nicht [61]).

Bei dieser Neigung der hellenistischen Welt, Alles mögliche ohne mythologischen Nebengedanken zu personifiziren, und bei dem, wie wir gesehen haben, in dieser Epoche beträchtlich gesteigerten landschaftlichen Natursinn

---

[58]) Athen. V, p. 198 A u. B bei Overbeck, S. Q. 1990, S. 382 unten.
[59]) Athen. V, p. 195 B.
[60]) Nachweise bei Helbig, Untersuchungen, S. 216, Anm. 7. Uebrig. Heydemann, S. A. 316. Jahn, München, 234.
[61]) Beispiele bei Meineke, Menandri et Philemonis reliquiae, p. 284 und Fragm. comic. gr. IV, p. 307 ff., No. 351.

erscheint es nur natürlich, daſs man anfing, auch bestimmte landschaftliche Gegenstände, die als solche zu mythischer Personifizirung nicht gelangt waren, persönlich darzustellen. Die Mehrzahl scheint bei Personifikationen dieser Art am gebräuchlichsten gewesen zu sein[61]), denn in der Mehrzahl werden uns die hauptsächlichsten Gestalten dieser Art, die Aktai als Anthropomorphisirung der Gestade, die Leimones als Vermenschlichung der Wiesen und die Skopiai als menschliche Umbildung der Bergwarten, vorgeführt. Eine der Gemäldebeschreibungen des älteren Philostratos (II, 4), welche den Tod des Hippolytos schildert, ist die Schriftquelle, der wir unsere Kenntniſs dieser Gestalten zunächst verdanken. Aehnlich, wie in dem Klagelied um den Tod des Bion die Natur von dem tiefsten Schmerze erfüllt erscheint, nimmt sie auch hier an der Trauer um den Tod des edlen Jünglings Theil. Während in dem Gedicht aber die eigentliche landschaftliche Natur als beseelt erscheint[62]), sind es in dem philostratischen Gemälde, wie ausdrücklich berichtet wird, die personifizirten Naturgegenstände, welche ihren Schmerz äuſsern. »Denn diese Bergwarten (Σκοπιαί)« heiſst es, »wo Du mit Diana zu jagen pflegtest, zerfleischen sich die Wangen in Gestalt von Frauen (ἐν εἴδει γυναικῶν). Die Wiesen (Λειμῶνες) aber als frische Jünglinge (ἐν ὥρᾳ μειρακίων), welche du unberührt zu nennen pflegtest, lassen deinetwegen ihre Blumen welken«. Es gab früher Gelehrte, welche an die Existenz dieser Wesen so wenig glauben wollten, daſs sie in ihrem Vorkommen in den philostratischen Gemäldebeschreibungen einen Grund mehr für ihre Ableugnung der jemaligen Existenz derselben sahen[63]). Dieser Zweifel hat sich aber in jeder Beziehung als unberechtigt erwiesen, seit auf wirklich erhaltenen Gemälden, nämlich den groſsen antiken Odysseelandschaften der vatikanischen Bibliothek sich ganz ähnliche Personifizirungen, nämlich diejenigen der Aktai (Ἀκταί) und Nomai (Νομαί), der Gestade und der Weiden inschriftlich beglaubigt vorgefunden haben[64]). Die Nomai erscheinen auf dem zweiten der Lästrygonenbilder[65]), außer durch verschiedene reale Hirten, besonders durch eine in die Augen fallende sitzende männliche Gestalt bezeichnet, die die einen ebenfalls als Hirten, die anderen als Pan, noch andere als Apollon Nomios auffassen, die aber, wie eben diese Meinungsverschiedenheiten beweisen, wahrscheinlich gar nicht weiter mit besonderen Namen zu benennen, vielmehr einfach als reflektirte Personifikation in unserem Sinne anzusehen ist. Die Aktai sind dagegen auf zwei Bildern der genannten Reihe inschriftlich beglaubigt: einmal auf dem ersten der Lästrygonenbilder[66]), ein anderesmal auf dem vierten derselben Reihe, deren von mir vorbereitete Publikation hoffentlich gleichzeitig mit diesem Buche wird erscheinen können. Das erste Mal ist es eine vollkommen realistische Personifikation, ist es ein Fahrmann im Boot, der als Vertreter der Aktai erscheint. Man würde ihn als einfache natürliche Staffage der Landschaft auffassen, wenn er nicht auſserhalb der heroischen Handlung stünde. Das zweite Mal aber sind es drei nymphenartig gestaltete weibliche Wesen, welche auf einem Felsen am Gestade anmuthig gruppirt, mit der Ueberschrift Ἀκταί

---

[61]) Vgl. schon Brunn, Phil. Gem. vertheidigt (S. 288) gegen Friederichs' abweichende Auffassung.
[62]) Vgl. meinen Landschaftl. Natursinn, S. 73 ff.
[63]) K. Friederichs, Phil. Bilder. S. 99.
[64]) Vgl. Brunn, Phil. Gem. S. 290.
[65]) Matranga, città di Lamo tav. II, V, VI. Arch. Ztg. 1852, Tfl. 46.
[66]) Matranga, a. a. O. tav. I, VI. Arch. Ztg. 1852, Tfl. 45. Meine Publikation Tfl. I, II, IV.

versehen sind. Diese sind es also vor allen Dingen, welche eine volle Analogie zu den philostratischen Bergspitzen in Gestalt von Frauen bieten und die daher die Ueberlieferung des Rhetors im vollsten Maſse bestätigen.

Natürlich hat man, durch diese Beglaubigung ermuthigt, auch auf anderen Werken der alten Kunst nach Skopiai, Leimones und Aktai gesucht. STEPHANI ist es, der diese Untersuchung begonnen hat. HELBIG hat sie vollendet. Als Resultat dieser Untersuchungen können wir es hinstellen, daſs die Skopiai mit genügender Sicherheit auf einer ganzen Anzahl kampanischer Wandgemälde nachgewiesen worden sind [68]), natürlich nur auf solchen, deren Hintergrund eine Berglandschaft bildet, in welcher die Frauengestalten meist hinter einem Felsen hervorblicken und halbverstohlen neugierig der idyllischen Szene der dargestellten Haupthandlung zuschauen. Die Leimones dagegen sind mit hinreichender Glaubwürdigkeit nur auf einem einzigen Gemälde erkannt worden, nämlich auf der berühmten Darstellung der Begegnung des Zeus und der Hera, No. 114 des HELBIG'schen Verzeichnisses der kampanischen Wandgemälde, und zwar in den drei bekränzten Jünglingen am Fuſse des Felsensitzes, in denen man früher die idäischen Daktylen erkennen wollte. STEPHANI [69]) gebührt das Verdienst, ihre Deutung als Leimones zuerst ausgesprochen zu haben. HELBIG hat sie gegen WELCKER's Einspruch wohl definitiv sicher gestellt [70]). In einem anderen pompejanischen Wandgemälde (No. 1261), in dem STEPHANI ebenfalls Leimones erkennen wollte, thun wir wohl besser mit HELBIG [71]) nur mehr realistische Personifikationen, die denn freilich von einer einfachen Staffage kaum zu unterscheiden sind, der Nomai zu vermuthen. Die Aktai endlich im Sinne derer der vierten vatikanischen Lästrygonenlandschaft sind ebenfalls auf verschiedenen Wandgemälden [72]) entdeckt worden: mit der groſsesten Sicherheit auf einer der häufigen Darstellungen, wie Perseus die Andromeda vom Felsen herabführt, dann auch auf einem Gemälde, welches den Sturz des Ikaros darstellt, und auf einigen anderen sind sie wenigstens wahrscheinlich gemacht worden.

Ihre hauptsächliche Charakteristik erhalten alle diese Gestalten durch den Ort an dem und durch die Stellung, in welcher sie auf dem Bilde angebracht sind: die Skopiai auf Felsenhöhen in spähender Haltung, wie ihr Name es erheischt, so daſs die landschaftliche Wahrheit, daſs hohe Bergspitzen in verborgene Thaler hineinschauen, sich in ihnen wiederspiegelt, die Aktai am Meeresstrande, vor allen Dingen an Felsengestaden, die Leimones und Nomai natürlich in Wiesengründen und Weidetriften. Was aber die Einzelbildung dieser Gestalten anbetrifft, so dürfen wir an sie bei dem flüchtigen Charakter der Wandmalereien, in denen sie erhalten sind, von vornherein keine groſse Ansprüche machen; die Aktai sind in der That von Nymphen kaum verschieden gebildet, wogegen die Leimones als grün und roth bekleidete Jünglinge mit Primelkränzen im Haar auf dem genannten Bilde nicht übel charakterisirt sind. Die Skopiai aber drücken in der That den Natureindruck, den sie anthropomorphisch darstellen, auch in ihren Bildungen sehr treffend aus: einige von ihnen sind mit Flügeln versehen in sehr angemessener Charakterisirung der von den ja ebenfalls geflügelt dargestellten

---

[68]) HELBIG No. 155. 305. 331, 354, 353. 956, 971, 1240, 1390. 1219.
[69]) Mélanges greco-romains I, p. 580, Anm. 80.
[70]) Rhein. Mus., 1869, S. 512 f.
[71]) Am. Anm. 70 angef. O.
[72]) HELBIG, No. 1188, 1210, vgl. 1231, 1209.

Winden umbrausten Bergspitzen, andere haben den Nimbus, der ihnen als Personifikationen der Theile der Landschaft, die am längsten das Sonnenlicht schauen, mit vollem Rechte zuzuerkennen ist, noch andere tragen grüne Zweige in den Händen zum Ausdruck des Gebüsches, welches die Höhen bewächst[73].

In den erhaltenen Gemälden kommen alle diese Gestalten in ruhig beschaulicher Haltung vor, wie sie den Personifikationen der von irdischen Leiden unberührten Natur zuzukommen scheint. Ob diese Ruhe unerläßlich für sie ist oder nicht, darüber hat sich eine Meinungsverschiedenheit zwischen Helbig und Brunn herausgestellt. Helbig glaubte dem Zerfleischen der Wangen, durch welches nach Philostratos die Skopiai ihren Schmerz kundgaben, nicht trauen zu dürfen. Brunn aber hat dagegen eingewandt[74], daſs das Gemälde des Philostratos eine dramatisch bewegte Szene darstellte, wogegen die Skopiai der kampanischen Wandmalerei nur friedlich idyllischem Treiben zuschauten, und daſs es daher nur natürlich sei, wenn die Skopiai dort selbst erregt und ergriffen, hier aber nur als ruhige Zuschauerinnen dargestellt seien. Die Entscheidung dürfte nicht ganz leicht sein. Wenn ich einerseits daran erinnern möchte, daſs auch auf einer der Odysseelandschaften die Aktai einer sehr bewegten Szene, der Zerschmetterung eines Griechen durch einen Lästrygonen recht gleichgültig zuschauen und daſs wir in jener Schilderung dem Rhetor bei aller Glaubwürdigkeit, der wir ihm beimessen, doch wohl mindestens einige Uebertreibung zutrauen dürfen, so muſs ich andererseits bemerken, daſs mir gerade auf einer ähnlichen Sarkophagdarstellung ein Berggott doch eine Geberde der Affektion zu machen scheint (Clarac II, pl. 213, No. 16), wie Benndorf und Schöne auch auf einer Darstellung des Kampfes zwischen Adonis und dem Eber (Lateran No. 387) einem Berggott die Geberde des Staunens zuschreiben. Diese Berggötter sind aber auch kaum mehr als reflektirte Personifikationen, und die Kunst der Sarkophage können wir für die Kunst zur Zeit der Philostrate mit Recht anführen.

Nach diesen Erörterungen entsteht für uns die Frage, ob wir außer den bisher behandelten Aktai, Skopiai, Leimones und Nomai noch andere reflektirte Naturpersonifikationen hierher zu zählen haben würden. Zunächst schließen sich die Thalassai, die personifizirten Meere unmittelbar hier an. Auch sie werden von Philostratos (I, 27, II, 14) als weibliche Wesen in ganz ähnlicher Weise genannt, und auch sie hat man (Helbig No. 1184 und vielleicht 1258) auf Wandgemälden erkannt. Daſs sie in diesen Zusammenhängen eine größere »mythologische Substanz« bewahrt hätten, als z. B. die Aktai, wird sich nicht behaupten lassen. Wenn wir ferner festhalten, daſs alle solche die Natur in menschlicher Form verkörpernde Gestalten, die wir weder mythologisch noch als Lokalpersonifikationen mit bestimmten Namen belegen können, in die hier behandelte Kategorie fallen würden, so werden wir in der That, wenngleich die Grenzen nicht immer leicht zu ziehen sind, die Klasse, von der wir reden, mit den bereits genannten Bildungen nicht abschließen dürfen. Gleich vorweg will ich in dieser Beziehung der Personifikation an der großen Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres gedenken, die schwerlich für einen lokal bestimmten

[73]) Auf alles Dieses hat schon Helbig, Rhein. Museum, 1869, S. 504 aufmerksam gemacht.

[74]) Zweite Vertheidigung, S. 22—23.

Berggott zu halten ist. BRUNN [75]) scheint mir ihr Wesen richtig bestimmt zu haben, indem er ausspricht, es scheine ihm zwischen den Nomai der Odysseebilder und den Philostratischen Leimones die Mitte zu halten. Wir brauchen in der That gar nicht zu glauben, dass der hellenistische Künstler immer eine schablonenhaft bestimmte Benennung für solche Gestaltungen, die er schuf, bereit gehabt habe.

Aus dem Gebiete der himmlischen Erscheinungen dürfen doch z. B. die Sturmgötter auf der ersten der vatikanischen Lästrygonenlandschaften hierherzuzählen sein. Schwerlich haben dem Künstler, der sie in der homerischen Schilderung nachbildete, noch mythisch klar umrissene Gestalten bei ihrer Darstellung vorgeschwebt. Auch wenn Homer von Windgöttern nichts wüsste, würde der hellenistische Künstler den Sturm vielleicht auf diese Weise anthropomorphisch dargestellt haben. Auch die Wolken des Aristophanes, obgleich sie als himmlische Göttinen auftreten, scheinen doch bereits einen stärkeren vom Dichter hineingelegten, als im Volksbewusstsein lebendigen mythologischen Gehalt zu haben. Auf einem interessanten unteritalischen Vasenbilde mit der Darstellung des Phrixos und der Helle auf dem Meere [76]) kommt die Frauengestalt einer Nephele inschriftlich beglaubigt vor. Auch die als nackte Jünglinge dargestellten Sterne auf dem oben besprochenen Sonnenaufgangsgemälde der Vase Blacas sind in gewissem Sinne hierherzurechnen, und des ganzen Himmels sei gedacht, wie er auf dem Panzer der Augustusstatue von Prima porta [77]) dargestellt ist und ähnlich, wenigstens als Personifikation der Luft auf Sarkophagen vorkommt [78]). Doch unterscheiden sich alle diese himmlischen Personifikationen von den Aktai, Skopiai und Leimones sofort dadurch, dass sie in die dargestellte Handlung eingreifen oder zu der allegorischen oder realen Situation nothwendig gehören, während jene nur eine Art personifizirten landschaftlichen Hintergrundes bildeten.

Den Personifikationen irdischer Bestandtheile der Landschaft wäre kaum etwas hinzuzufügen, wenn wir nicht vielleicht manche Gartenstatuen, besonders römischer Erfindung nur als künstlich durch Reflexion geschaffene Wesen auffassen wollten. Von den anthropomorphischen Darstellungen der Gewässer könnten diejenigen Flussgottheiten vielleicht hierhergerechnet werden, welche nur einen Flussgott schlechthin ohne Beziehung auf einen bestimmten Fluss darstellen, wie es deren unter unseren Statuen- und Statuettenschätzen doch wohl gibt. Ferner sei der Darstellung eines personifizirten Hafens, eines Portus in der Villa Ludovici gedacht, auf die Herr BRIZIO in Rom mich aufmerksam gemacht hat, die ich aber nicht gesehen habe, weil der König von Italien die werthvolle Sammlung jener Villa dem Publikum vorenthielt. Selbst der Hafengott Portunus war als solcher doch schon eine Reflexion. Der Name wurde nur älteren Göttern, wie dem römischen Janus oder dem griechischen Melikertes gelegentlich beigelegt [79]). Auch die sowohl statuarisch als gemalt häufigen Darstellungen von personifizirten Brunnen in Gestalt von zierlichen Jungfrauen, die ein Wasserbecken vor sich halten, müssen in dieser Verbindung genannt werden. Die Statuen dieser Art, wie die der sogenannten Statuengallerie des Museo Pio Clementino und die der Villa Borghese hielt

---

[75]) Phil. Bilder, S. 289.
[76]) Bull. arch. Napolitano N. S. Vol. VII (1859) tav. 3. — HEYDEMANN, No. 3412.
[77]) Mon. Inst. VI, VII, tav. 84.
[78]) Phaetonsarkophag des Louvre.
[79]) PRELLER, Röm. Myth. 1865, S. 158.

man früher für Danaiden. Aber die fast identischen Bildungen, die als gemalte Statuen in den pompejanischen Gartenmalereien oft vorkommen, lassen keinen Zweifel über ihre wirkliche Bedeutung zu. Eine Personifikation der Insel Naxos wollte VISCONTI in der auf Wolken thronenden Frauengestalt über der vom Theseus verlassenen Ariadne des kleinen Reliefs der sogenannten Statuengallerie des Museo Pio Clementino erkennen, sicher jedoch mit Unrecht, da die Personifikation der Insel nimmermehr auf Wolken im Himmel thronen konnte.

An unsere Frage streift übrigens auch das hübsche Relief der Uffiziengallerie, welches die drei Elemente Luft, Erde und Wasser [80]) auf einer Tafel vereinigt darstellt. In der Mitte sitzt die Erde, ein üppig matronales Weib, bekränzten Hauptes mit hinten herabwallendem Schleier, Früchte im Schoofs, zwei Kinder mit den Armen umfassend. Sie sitzt auf einem Felsen, in dessen Höhlung unten, verhältnismäfsig klein gebildet, ein Rind liegt und ein Schaf weidet. Hinter ihr spriefsen an der einen Seite Schilfhalme, an der anderen Seite Kornähren und Blumen empor. Zu ihrer Rechten (links vom Beschauer) reitet die Luft in der Gestalt eines jugendlichen Weibes auf einem fliegenden Schwane. Ueber ihrem Haupte wallt bogenförmig, an des Himmels Wölbung erinnernd, ein weites, wie vom Winde geblähtes Gewand, das sie mit beiden Händen festhält. Unter ihr spriefsen Schilf und Wasserkraut um einen Quell, der einer Urne entströmt. Ein langbeiniger kleiner Sumpfvogel steht auf dem Henkel der umgestürzten Urne. Zur Rechten des Beschauers aber ist das Element des Wassers dargestellt, ebenfalls in weiblicher Gestalt mit über dem Haupte bogenförmig wallendem Gewande, jenem Motive, das, wie schon bemerkt, den Meergottinnen und den Luftgottheiten gemeinsam ist und aufser der naheliegenden Formsymbolik doch wohl an die Windhauche erinnern soll, die den auf dem Meere wie im weiten Himmelsraum rasch sich fortbewegenden Gestalten die weite Gewandung mächtig emporbauscht. Sie reitet auf einem Meerdrachen über natürlich angegebenen Wellen. Das Ganze, von ziemlich guter römischer Arbeit, schliefst sich zu einem höchst anmuthigen Naturbilde zusammen, welches offenbar die fruchtspendenden Eigenschaften der drei Elemente veranschaulichen soll. Die Erde hat hier augenscheinlich sehr wenig mehr von dem mythologischen Gehalte der uralten Göttin Gaia, sondern ist einfach eine reflektirte Personifikation, wie die übrigen auch. Ein ganz ähnliches, in Karthago gefundenes Relief befindet sich im Museum des Louvre [81]). Die Erde besonders ist hier fast identisch dargestellt, das Wasser aber ist nicht durch ein weibliches Wesen, sondern durch einen halb aus natürlich gebildeten Wellen neben einem Seedrachen hervorragenden bärtigen Mann vorgestellt, während die Luft, anstatt auf einem Schwane zu reiten, aus einer über der sumpfigen Niederung schwebenden Wolke mit halbem Leibe hervorblickt. Die drei Elemente kommen gelegentlich auf Sarkophagen öfter in ähnlichen Darstellungen vor [82]).

Gewissermafsen gehören endlich auch die seit der hellenistischen Zeit in der ganzen alten Kunst überaus häufigen Darstellungen der Jahreszeiten hier-

[80]) Arch. Ztg. 1858, Tfl. 119. 1864. Tfl. 189, No. 1.

[81]) Abgebildet und erläutert von JAHN, Arch. Ztg. 1864, S. 177 ff. Tfl. 189, No. 2.

[82]) Ueber die Erddarstellungen: STARK, De tellure dea. Das Wasser ähnlich auf einem Pariser Phaeton- und einem neapolitanischen Prometheussarkophage. WIESELER, Phaeton, Tafel I und GERHARD, Ant. Bildw. 7, 61. Die Luftgöttin ähnlich auch auf Münzen JAHN, Ber. K. S. G. W. 1852, p. 58 ff. Vgl. 1849, p. 63 ff.

her. Gewiss sind sie reflektirte Personifikationen, aber als Personifikationen von Zeiten und nicht von Gegenständen der landschaftlichen Natur gehören sie so wenig direkt hierher, wie die Monatsbilder des Erotikers Eustathios. Immerhin berühren sie sich als Personifikationen von dem grössesten Einflusse auf die Landschaft in verschiedener Weise mit unserem Thema, wie sie denn durchaus durch landschaftliche Attribute charakterisirt zu sein pflegen. Sie kommen sowohl als Statuen in runder Plastik, als auch in Reliefs, besonders den Sarkophagdeckeln, sie kommen sowohl in der Wandmalerei, als auch in Mosaiken ausserordentlich häufig und mannichfaltig gestaltet vor, bald liegend, bald schwebend, bald in Gestalt von wettfahrenden Eroten oder in anderen allegorischen Bildungen. Diese Darstellungen auch nur annähernd vollständig zu behandeln, würde ein eigenes Buch erheischen[82]. Für unseren Zweck genügt es, an sie erinnert zu haben.

Ich gehe über zu einer kurzen Betrachtung der dritten Klasse anthropomorphischer Naturdarstellungen, zur Betrachtung der Ortsgottheiten und Lokalpersonifikationen. Ich habe schon erwähnt, dass sie sich zu den bisher behandelten beiden Klassen in zwiefältiger Weise verhalten. Bei manchen von ihnen ist der mythologische Gehalt unverkennbar, ist es unverkennbar, dass sie uralten lokalen Volkssagen angehören und im Volksglauben des betreffenden Ortes das ganze Alterthum hindurch lebendig gewesen sind. Bei anderen aber ist dieses Verhältniss keineswegs klar, ja, bei manchen ist es augenscheinlich, dass sie erst später durch völlig absichtliche Reflexion jenen früheren Gestalten nachgebildet worden, wie sich das bei den Personifikationen römischer Provinzen z. B. oder spätgegründeter Städte oder auch erst in dieser Epoche in den Bereich der hellenistischen Weltanschauung hineingezogenen Berge und Flüsse von selbst versteht. Wenn wir also auch die einen von ihnen mit der zuerst behandelten Klasse mythologischer Wesen, die anderen mit der sodann behandelten reflektirter Naturpersonifikationen zusammen hätten besprechen können, so haben sie doch einen stark gemeinsamen Zug, der sie unter einander verbindet und von jenen beiden bisher erörterten Personifikationen unterscheidet. Es ist das eben ihr lokaler Charakter. Sie tragen den bestimmten Namen der bestimmten Stadt, des bestimmten Berges, des bestimmten Flusses, den sie personifiziren, und können daher auch nur auf den ganz bestimmten Darstellungen von Szenen, welche in ihrem geographischen Bezirke spielen, angebracht werden.

Auch interessiren uns für unseren Gegenstand keineswegs alle Ortspersonifikationen der gedachten Art. Manche von ihnen sind jedes landschaftlichen Anklanges bar oder haben so wenig von einem solchen, dass er kaum in Betracht kommt. Dies gilt z. B. von den Personifikationen der ganzen Welttheile Asien, Afrika und Europa, welche auf einem pompejanischen Wandgemälde (Helbig, No. 1113, vgl. 1114—16) dargestellt, aber nur nach den verschiedenen Eigenthümlichkeiten ihrer Bewohner charakterisirt sind, wie auch auf einem unteritalischen Vasenbilde der Neapler Sammlung (Heydemann 3253) Asia, inschriftlich bezeichnet, als reichgeschmücktes Weib dargestellt ist. Dasselbe gilt auch von Länderpersonifikationen, wie der der Insel Kreta, die auf einer Vase derselben Sammlung (No. 1767), aber, nach Fea, auch auf einer

[82] Vgl. Wieseler, Ann. Inst., 1852, p. 216. Gegen ihn recht ausführlich Eugen Petersen, Ann. Inst. 1861, S. 204—221. Vgl. auch Welcker, A. D., II, S. 153.

Ara des kapitolinischen Museums [84]) vorkommt und derjenigen Aegyptens, die, außer in der kampanischen Wandmalerei (HELBIG 1115—16) von FOGGINI ebenfalls auf einer kapitolinischen Ara [85]) erkannt worden ist und auf zwei Münzen des Antoninus Pius vorkommt [86]). Doch haben die letzteren Personifikationen der Wandgemälde immerhin einen gewissen landschaftlichen Anstrich, der sich auch in der pompejanischen Darstellung [87]) einer mit ährenüberragten Thurmkrone geschmückten Gestalt, in der man Sicilia vermuthet, nicht verkennen läst. Dagegen sind die häufigen Darstellungen römischer Provinzen, wie die des kapitolinischen Museums [88]), des Conservatorenpalastes zu Rom [89]) und des Museo nazionale zu Neapel [90]) wieder in einer Weise charakterisirt, die kein landschaftliches Interesse einflöst. Es sind Personifikationen der Nationen, nicht der Landschaften, wie sich das auch in den Nachrichten der Schriftsteller [91]) über derartige, zum Theil in grofsartigem Mafsstabe ausgeführte Bildwerke ausspricht. Die »Germania devicta« von Florenz [92]) ist ein ferneres anschauliches Beispiel von Bildungen dieser Art. — Eine Personifikation ganz anderer, aber sehr interessanter Art ist die einer Heerstrafse im kapitolinischen Museum [93]). In der einen Hand trägt sie einen Rohrstengel, in der anderen eine Peitsche, zu ihren Füfsen ist ein Meilenstein gebildet. VISCONTI erkannte in ihr die Via Appia oder die Flaminia. — Uebrigens kennen wir aus den Schriftquellen verschiedene Länderpersonifikationen noch früherer Zeit. Schon Panainos hatte Hellas und Salamis dargestellt [94]), am Siegeswagen des Baton waren Libya und Kyrene abgebildet [95]); später gedenken die philostratischen Gemäldebeschreibungen der Personifikationen Thessaliens (II, 14), »mit Oelbaum und Aehre behaart«, die Hand an ein Füllen legend. Eine landschaftliche Stimmung ist hier deutlich genug ausgesprochen. Endlich sei hier der Personifikationen des Isthmos von Korinth gedacht, wie Philostratos sie in dem Bilde des Palaimon [96]) schildert und wie sie auf einem geschnittenen Steine des Wiener Antikenkabinets in einer höchst merkwürdigen Darstellung wirklich erhalten ist [97]). Der landschaftliche Gehalt ist auf der letzteren recht augenfällig. Sogar vier Pinienbäume sind am Rande dargestellt.

Die Personifikationen der Städte sind ebenfalls ungemein häufig. Auch sie kamen, wie bemerkt, schon lange vor Alexander dem Grofsen in der griechischen Kunst vor und auch sie flofsen in der Regel kein landschaftliches Interesse ein, so dafs wir auch bei ihnen keinen Anlafs zu längerem Verweilen finden. Alle Klassen von Monumenten bieten uns Beispiele von

---

[84]) Beschreibung der Stadt Rom III, 1, S. 230. Abgebildet ist die Ara Mus. Cap. IV. tav. 5—8.

[85]) Beschr. der Stadt Rom III, 1, S. 242. Abgeb. Mus. Cap. IV, tav. 64. 67.

[86]) Mus. Cap. IV, p. 151.

[87]) HELBIG, 1115.

[88]) Vorhalle No. 9—10. Beschr. d. St. R. III, 1, S. 141.

[89]) Ebenda S. 109 oben.

[90]) GERHARD u. PANOFKA, Neapels antike Bildwerke I, Marmore No. 104 b. 187, 313, 322.

[91]) Plin. N. H. 36, 41. — Strabon IV. p. 192. — Servius ad Verg. Aen. VIII, 720.

[92]) Siehe OVERBECK, Gesch. d. gr. Plastik, 1870, II, S. 363.

[93]) Beschr. d. St. Rom, III, 1. S. 140.

[94]) BRUNN, Gesch. d. griech. Künstler, I, S. 172.

[95]) Ebenda S. 105.

[96]) II, 16. Siehe BRUNN, Phil. Gem. S. 287 f.

[97]) Kasten II, No. 5; siehe SACKEN u. KENNER's Beschreibung (1868) S. 419.

ihnen dar, doch daſs die hellenistische Epoche auch hierin weiter ging als die vorige, kann man z. B. daraus schlieſsen, daſs nunmehr auch auf Vasen Stadt- und Ortsgottheiten vorkommen, die den älteren Thongefäſsen fremd blieben. So erscheint die Thebe auf einer bekannten Neapler Kadmosvase (Heydemann, No. 3226), die Nemea auf der berühmten Archemorosvase derselben Sammlung (No. 3255). Ohne die beigefügten Inschriften würden wir diese weiblichen Gestalten hier freilich auch nicht benennen können, und es mag daher immerhin zweifelhaft bleiben, ob die Künstler sich nicht unter manchen weiblichen Nebenfiguren auf anderen, auch älteren Vasen, gleichfalls Ortsnymphen mit bestimmteren Namen vorgestellt haben. — Wie oft die Roma in der römischen Rundplastik und auf römischen Reliefs gebildet worden ist, ist bekannt. Ihre Besprechung an dieser Stelle würde uns viel zu weit führen. Nur daran sei erinnert, daſs die Roma in der kampanischen Wandmalerei nicht nachgewiesen worden ist, wie Städtepersonifikationen in ihr überhaupt selten sind. Von sonstigen hierhergehörigen Bildungen soll zunächst noch der wichtigen puteolanischen Basis des Museo nazionale zu Neapel gedacht werden, welche an drei Seiten mit interessanten, durch Namensbeischrift gekennzeichneten Personifikationen kleinasiatischer Städte geschmückt ist. Overbeck hat sie in seiner Geschichte der griechischen Plastik [98]) ausführlich behandelt. Ferner muſs an das Fragment eines Reliefs mit Darstellung etruskischer Städtegottheiten im lateranensischen Museum [99]) erinnert werden, welches Benndorf und Schöne in ihrem Musterkatalog dieser Sammlung (No. 212) zuletzt besprochen haben. Auch im Louvre befindet sich eine Platte mit Städtepersonifikationen [100]). Endlich sei hier noch einmal, aber noch nicht zum letzten Male, die Stadtgöttin von Antiochien am Orontes erwähnt, welche ausnahmsweise und nur durch ihre Gruppirung, auf die wir zurückkommen werden, einen hervorragend anthropomorphisch landschaftlichen Eindruck macht.

Von den Lokalgottheiten und Ortspersonifikationen sind es diejenigen der Flüſse und diejenigen der Berge, welche in landschaftlicher Beziehung am meisten in Betracht kommen.

Was die Fluſsgottheiten anbetrifft, so ist auch ihre Darstellung durchaus keine Neuerung der Epoche, von welcher wir reden. Schon die Kunst des Pheidias hatte lokal bestimmte Fluſsgötter von der feinsten plastischen Charakteristik aufzuweisen. Doch dürfen wir auch sie in der neuen Zeit öfter und als weniger leicht entbehrliche Nebenfiguren bei gröſseren Darstellungen zu finden erwarten. Es darf wohl daran erinnert werden, daſs, während auf dem Unterweltsbilde des Polygnot der Fluſsgott unseres Wissens nicht dargestellt war, auf dem Unterweltsbilde der hellenistischen vatikanischen Odyssee landschaften zwei Fluſsgötter abgebildet sind. Die Fluſsgötter sind meist sehr leicht zu erkennen. Die am Boden haftende, halb aufgerichtete Haltung, die lässig flüssige Gliederstreckung, das wellige bekränzte Haar, welches das meist freundliche Gesicht umwallt, die flieſsenden Linien des Gewandstückes, das ihnen nur zur Draperie, nicht zur Bedeckung dient, ja die Urne, der oft das natürliche Wasser entströmt, während Schilf und Rohr neben ihnen empor-

[98]) 1870, II. S. 363 ff., woselbst Abbildung und nähere Nachweise.
[99]) Ann. Inst. 1842, tav. d'agg. C. p. 37—40.
[100]) Clarac II. pl. 222. No. 301. Vgl. Bartoli, Gli antichi Sepolcri (Roma 1727) tav. 108.

spriessen. Alles dieses drückt ihren Charakter unverkennbar und anmuthig aus. Doch kommt daneben, besonders in grösseren Kompositionen, eine zweite Art der Bildung der Flussgötter vor, in welcher sie nur mit dem Oberkörper aufrecht und die Arme emporstreckend aus dem Wasser emporragen: so der Orontes an dem Bilde der Stadtgöttin Antiocheia, so die Flussgötter an der Basis der Tiberstatue des Louvre, so der Ismenos auf einer unteritalischen Vase. Die erhaltenen Flussgottheitenbildungen zu katalogisiren ist hier natürlich unsere Absicht nicht. Einige von ihnen, wie der sogenannten Marforio des kapitolinischen Museums, wie der Tiber des Louvre, der Tigris und vor allen Dingen der Nil des Vatikan, haben eine grosse Berühmtheit erlangt. Besonders die letztere Statue, von der schon die Rede gewesen, muss hervorgehoben werden [101]. Als Nil wird er theils durch die reichlichere, später zu besprechende Landschaftsdarstellung seiner Basis, theils durch die Sphinx, auf die er sich stützt, theils aber durch seinere eigenthümliche Personifikationen bezeichnet, welche in Gestalt von 16 allerliebsten Kindchen die 16 Ellen symbolisiren, um die der Nil in jedem Jahre zu wachsen pflegt. »Beneidenswerthe Symbolik der Alten«! ruft ein feiner Kenner [102] bei ihrer Besprechung aus. Die Genien klettern neckisch auf dem in majestätischer Ruhe daliegenden Gotte herum: die einen spielen mit dem Krokodil zu seinen Füssen, die anderen sind bei der wasserausströmenden Urne beschäftigt, einer hat sich in's Füllhorn gesteckt, das, wie die Kornähren in der Rechten des Nils, die Fruchtbarkeit seiner Ueberschwemmung andeutet. Interessant ist es, dass uns Philostratos die Beschreibung eines ganz ähnlichen Gemäldes (der Nil, I, 5) erhalten hat, welches ausserdem durch das personifizirte Sternbild des Wassermanns [103] vervollständigt wurde. — Auf Vasen kommen Flussgötter selten vor, doch ist auf einer schönen neapolitanischen Kadmosvase (HEYDEMANN 3226) der Flussgott Ismenos bis zur Brust sichtbar dargestellt mit weissem Haupt- und Barthaar und blumenbekröntem Szepter. Desto häufiger sind sie im Relief und in der Wandmalerei. Von guten Reliefbildungen sei des Paris- und Oinonereliefs des Palazzo Spada in dieser Beziehung erwähnt, auf dem der sehr charakteristisch gebildete Flussgott (dessen Urne modern ist) eine hervorragende Stelle einnimmt [104]. Von den Naturpersonifikationen auf Sarkophagen soll unten im Zusammenhang kurz geredet werden. — In der kampanischen Wandmalerei ist der Flussgott auf einem Aktaionbilde (HELBIG 251) und auf dem Bilde des Herakles, wie er die stymphalischen Vögel erlegt (HELBIG 1126) dargestellt, öfter aber sind die Flussgötter selbständig abgebildet (HELBIG 1011 ff.). Auch in den späten Miniaturen zur Ilias und zum Vergil spielen die Flussgötter noch eine Rolle [105], wie der Jordanus noch eine nicht selten wiederkehrende Figur in den altchristlichen Kirchenmosaiken ist, z. B. im Baptisterium und in S. Maria in Cosmedin zu Ravenna, ja, noch in viel späteren Miniaturen christlichen Inhalts ist die Landschaft durch Flussgötter, Berggötter u. s. w. belebt [106].

---

[101]) Abgeb. Museo Pio Clem. I, pl. 37 = CLARAC IV, pl. 748, No. 188. Aehnliche Gruppen ebenda No. 1813, ferner pl. 745. No. 1812. pl. 749. No. 1811 B.

[102]) BURCKHARDT, Cicerone (1869), II, S. 420. Abgeb. Museo Pio Clementino I, tav. 38.

[103]) Vgl. BRUNN, Phil. Gem., S. 216.

[104]) BRAUN, Zwölf Basreliefs, VIII.

[105]) MAI, II. tav. 53, Aen. tav. 9, 12 und sonst.

[106]) KUGLER, Hdb. d. Gesch. der Malerei. 1867, I, S. 85.

Den Flußgöttern reihen sich natürlich die Nymphen an, die auch oft als selbständige mythische Wesen allgemeiner Natur zur Darstellung kommen, in vielen Fällen aber doch als Ortsnymphen an ein bestimmtes Lokal gebunden sind. Hierher gehören vor allen Dingen die Quellnymphen. Anstatt des Längeren über sie zu handeln, will ich nur an das inschriftlich beglaubigte charakteristische Beispiel einer solchen, nämlich der Quelle Artakia auf dem ersten Lästrygonenbilde der esquilinischen Odysseelandschaften erinnern. In behaglicher, halbliegender Stellung ruht sie da, Krug und Schilfrohr in der Linken, ein Kopftuch um's Haupt und blickt nach der wirklich gemalten Quelle zurück.

Die Berggötter haben entschieden einen geringeren mythologischen Gehalt, als die Flußgötter. Sie kommen als selbständige Darstellungen daher auch kaum oder gar nicht vor, sondern finden sich nur in größeren Darstellungen als wirkliche Lokalpersonifikationen zur Versinnlichung des landschaftlichen Hintergrundes. Ihre Schöpfung scheint daher einen entwickelteren landschaftlichen Sinn vorauszusetzen, und in der That ist mir kein sicheres Beispiel eines Berggottes auf einem Monumente, welches sicher der Zeit vor Alexander dem Großen angehörte, bekannt, wobei daran zu erinnern ist, daß von den ältesten Geburten der Mutter Erde nach Hesiod zwar Uranos und Pontos persönlich gedacht wurden, nicht aber die Gebirge. Diese Erwägungen sind geeignet, gewichtige Bedenken gegen Brunn's Erklärung der Giebelfelder des Parthenon aufkommen zu lassen, nach welcher sowohl am Ostgiebel als am Westgiebel Berggötter dargestellt gewesen wären (S. oben, S. 145 ff.). Wollen wir aber mit einigen Gelehrten die Lokalpersonifikation am sogenannten farnesischen Stier als Berggott bezeichnen, so widerspricht das meiner Behauptung keineswegs.

Auf Vasen scheinen Berggötter überhaupt sehr selten zu sein, doch ist eine Figur des Parisurteiles einer Berliner Vase, die aber auch erst der großgriechischen Epoche angehört [107]), als eine Art Berggott aufzufassen. Er ist stehend gebildet, doch setzt er den emporgehobenen rechten Fuß auf einen Felsen, in der Linken hält er einen Zweig, im Haar trägt er einen Kranz. Als Gegenstück sei des personifizirten Waldes von Troizen gedacht, der, einen Baum in der Hand, auf der Hippolytosdarstellung einer anderen unteritalischen Vase [108]) dargestellt ist. Berggötter aber sind in der kampanischen Wandmalerei hellenistischen Ursprunges keine Seltenheit. Als sitzender bekränzter Jüngling, eine gelbe Chlamys über den Schenkeln, die Linke aufgestützt, in der Rechten ein Pedum, erscheint er in Begleitung einer Nymphe auf dem pompejanischen Erotennestbilde der Casa del Poeta, Helbig, No. 821, mit dem No. 822 und 823 zu vergleichen sind. Auf einem herkulanensischen Lichtgottheitenbilde (Helbig, No. 970) wird eine bärtige, epheubekränzte, mit der Nebris bekleidete, mit Satyrohren versehene Figur für einen Berggott erklärt. Auf dem Bilde des Paris auf dem Ida (Helbig, No. 1279) liegt der Berggott als brauner, bärtiger, bekränzter Mann, die Rechte aufstützend, ein Gewand über den Schenkeln, im Hintergrund auf einem grünen Hügel. Als Jüngling aber erscheint er wieder auf dem Parisurteil No. 1285, als behaglich ausgestreckter Mann auf dem ersten der vatikanischen Lästrygonenbilder vom Esquilin. Ueberhaupt ist die Bildung der Bergpersonifikationen

---

107) Gerhard, Apulische Vasenbilder, Taf. XI.
108) Millingen, Peintures antiques etc. de Vases Grecs (Rom 1813), Taf. 12.

weniger stereotyp als die der Flußgötter, wie die individuelle Physiognomie verschiedener Berge denn auch von selbst zu verschiedenen Gestaltungen auffordert. Sehr häufig sind die Berggötter in den römischen Reliefs, besonders in den Sarkophagreliefs, deren Personifikationen wir nunmehr einige gesonderte Worte widmen wollen.

In der That sind die Darstellungen bestimmter Fabeln auf Sarkophagen außerordentlich reich an Orts- und Naturpersonifikationen; einige sind förmlich überfüllt mit ihnen. Hierher gehören z. B. die Phaetondarstellungen, deren interessantestes Exemplar sich im Louvre befindet[109]). Phaeton stürzt in den Schooß des leibhaftig dargestellten Flußgottes Eridanus, fast Alles, was an Naturpersonifikationen herzustellen war, ist aufgeboten, um bei diesem außerordentlichen Naturereigniß zu assistiren. Erde, Luft und Wasser erscheinen in verschiedenen Bildungen, dazu die in Pappeln verwandelten Heliaden und der sinnende Berggott. Auf dem Florentiner Exemplar[110]) liegt der Flußgott in einer Grotte und trägt einen Zweig in der Linken. Auf dem Depolettischen Sarkophage schwingt von dem Eridanos aus eine weibliche Gestalt mit bogenförmig wallendem Gewande sich aufwärts, nach WIESELER, in dessen Schrift über Phaeton man Weiteres zu allen diesen Darstellungen nachlese, eine Personifikation des dem Strome entsteigenden Lufthauches[111]). Höchst bedeutend sind in dieser Beziehung auch die Prometheussarkophage, deren bekanntestes Exemplar sich in Neapel befindet[112]). Es ist oben schon von ihm die Rede gewesen. Helios und Selene (?) nehmen oben die Ecken ein. Die Erde und das Meer als weibliche Wesen personifizirt liegen unten am Boden. Der Himmel erscheint als Jüngling mit dem bogenförmig wallenden Gewande über dem Haupte, der Wind als Knabe, der in ein Muschelhorn bläst, die linder wehenden Lüfte, die »duae Aurae velificantes sua veste«, nach WELCKER (S. 288) »hier wohl wehend gedacht von Osten und von Westen her, als stattliche Jungfrauen mit dem ebenso gebauschten Gewande«. Daß auch die Erde hier mehr nur als Personifikation, denn als die alte Göttin Gaia aufzufassen ist, geht doch wohl aus der Weise hervor, wie Hephaistos auf sie einhämmert. Hierher gehört der kleine Sarkophag des kapitolinischen Museums mit seinen prometheischen Darstellungen[113]). Hier bezeichnet die Schmiede des Vulkan das Feuer, der Ozean mit dem Ruder und der Pistrix das Wasser, der Gott der Winde, der aus einer Muscheltrompete bläst, die Luft, eine sitzende Frau mit dem Füllhorn, wie in der Regel, die Erde. Abwärts wird der Wagen der Luna gelenkt, und hinter dem Ozean erhebt sich das Gespann der Aurora, zwei plastisch angedeutete Sterne vor sich hertreibend. Zuletzt, an der Ecke des Sarkophages, setzt der an den Kaukasus geschmiedete Prometheus den einen Fuß an die personifizirte Erde, der Kaukasus selbst aber ist durch einen bärtigen Mann angedeutet, welcher neben einem Pinienbaume sitzt und ein Füllhorn in der Hand hält.

Sehr häufig sind auch die hier stark in Betracht kommenden Endymionsarkophage, von denen ein hervorragendes Exemplar in der Galleria Doria,

---

[109]) CLARAC II, pl. 210, No. 732. WIESELER, Phaeton, Tfl. No. 1.

[110]) Uffizien, zweiter Korridor, No. 129. MONGEZ, Gall. de Fl., Vol. II. sér. IV, p. 131. WIESELER, a. a. O. Tfl. No. 5.

[111]) WIESELER, a. a. O. p. 60. Ueber die männliche Luftgottheit, besond. JAHN, Ber. d. K. S. G. W. 1849, S. 63 ff.

[112]) WELCKER, A. D. II. Tfl. XIV. S. 286. JAHN, a. a. O. Tfl. 8.

[113]) Siehe Beschr. Roms III, 1, S. 190 ff.

aufserdem aber faſt in jeder Antikengallerie eines ſich befindet. Die Mondgottin ſpielt in dieſen Darſtellungen die eigentliche Hauptrolle der Fabel und kann daher in unſerem Sinne nicht mitangeführt werden. Dagegen fehlt es nicht an anderen Orts- und Naturperſonifikationen. Beſonders der Berg Latmos, auf dem die Göttin ihren Liebling beſuchte, iſt in der Regel perſönlich dargeſtellt: als liegender Jüngling, der einen Kranz hält, auf dem kapitoliniſchen Exemplar des Zimmers der Vaſe [114], als bärtiger, mit einer Stierhaut bekleideter Mann auf dem des Zimmers des Fauns, als Jüngling, einen Zweig in der Hand, im Louvre, CLARAC II, pl. 165, als weibliches, nymphenartiges Weſen in der ſogenannten Kandelabergallerie des Vatikan, No. 252, während das lateranenſiſche Exemplar den Berg nur durch wirkliches hochaufſteigendes Felſenterrain anzudeuten ſcheint [115]. Der Endymionſarkophag der Galleria Doria enthält außer dem Berggott Latmos noch die Perſonifikationen des Helios, des Hesperos, der Nacht, der Erde, und, an der linken Schmalſeite, einen Stromgott mit einem Füllhorn und einen Satyr. Auch das kapitoliniſche Exemplar des Zimmers des Fauns enthält die Perſonifikation der Nacht, als einer Frau mit einem über ihrem Haupte im Bogen wallenden Schleier, die ſich aus den Armen des Sternbildes des Krebſes erhebt. Ganz zur Linken dieſes Sarkophages beſteigt Luna ihren Wagen wieder, unter ihren Pferden aber ſteigt Aurora auf, der Lucifer, die Fackel ſchwingend, zur Verkündigung des Tages voranſchwebt. Die Erde erſcheint z. B. auf dem Pariſer Exemplar. Die Perſonifikation des Schlafes als geflügelten Jünglings, die außerdem auf den meiſten Sarkophagen mit dieſer Darſtellung vorkommt, gehört nicht hierher. — Auch auf Hippolytſarkophagen kommen intereſſante Perſonifikationen vor, weniger der Zahl nach, denn es iſt nur der Berggott dargeſtellt, als weil dieſer Berggott eine Geberde des Staunens zu machen ſcheint [116], die daran erinnert, daſs bei derſelben Darſtellung Philoſtratos die Naturperſonifikationen von der Handlung affizirt ſein läſst. BENNDORF und SCHÖNE erkennen die Geberde des Staunens auch bei einem anderen Berggott, nämlich bei dem, der auf einem lateranenſiſchen Sarkophag (387) dem Kampfe des Adonis mit dem Eber zuſchaut. — Dieſe Beiſpiele von Naturperſonifikationen auf Sarkophagen könnten leicht verdreifacht werden. Doch müſſen ſie genügen, um uns eine Vorſtellung von der Behandlung dieſer Gegenſtände in der ſpäten römiſchen Kunſt zu erwecken, für die wir übrigens, wenn ein Katalogiſiren in unſerer Abſicht läge, auch noch eine ganze Reihe anderer Reliefs, auch der Triumphalreliefs, anführen müſsten. Die angeführten Beiſpiele von Sarkophagdarſtellungen zeigen jedenfalls, daſs die Naturperſonifikationen beſonders in ſolchen Fabeln eine Rolle zu ſpielen hatten, deren Mythus ſeine naheliegende Beziehung auf die Natur nie eingebüſst hatte. Es ſind förmliche anthropomorphiſche Naturbilder, die uns in manchen dieſer Darſtellungen plaſtiſch entgegentreten, doch ſind ſie in der Regel zu konfus durcheinander angebracht, zu wenig charakteriſtiſch gebildet und auch wohl zu kosmiſch in's Weite ſchweifend oder zu reflektirt, um ein wirklich erfreuliches oder landſchaftlich anmuthendes Naturbild zu liefern. Der einfache praxiteliſche Satyr leiſtete in dieſer Beziehung ohne Zweifel mehr, als der

---

114) Beſchr. Roms III 1; I, S. 188.

115) BENNDORF u. SCHÖNE, No. 47, S. 31.

116) So auf dem Pariſer Exemplar, CLARAC 213, No. 16, während auch die Geberde des Gottes auf dem lateranenſiſchen Exemplar (BENNDORF u. SCHÖNE, No. 394) ſo gedeutet werden könnte.

ganze Phaeton- oder Prometheusfarkophag, und die Meerwefen in der grofsen Gruppe des Skopas, wenn fie auch wahrfcheinlich im Einzelnen nicht fo viele realiftifche und malerifche Kennzeichen ihres Elementes trugen, wie fie an manchen Nereidenfarkophagen [117]) vorkommen, gaben den Natureindruck ficher in poetifcherer und geiftigerer Weife wieder.

Jedoch fehlt es in der hellenistifchen Kunft keineswegs an Beifpielen von anthropomorphifchen Naturbildern, die durch Gruppirung verfchiedener Figuren ein jedenfalls landfchaftlicher abgerundetes Bild geben, als Praxiteles und Skopas es gekonnt hatten. Nachdem wir die verfchiedenen Arten anthropomorphifch geftalteter Naturbilder im Einzelnen betrachtet, wollen wir jetzt, unbekümmert um den verfchiedenen, theils mythifchen, theils reflektirten, Urfprung der einzelnen Geftalten, einige Beifpiele folcher Gruppirungen mit hervorragend landfchaftlichem Anftriche hervorheben. Hier würden wir vor allen Dingen des grofsartigen Sonnenaufgangsbildes der Vafe Blacas gedenken müffen, wenn wir dasfelbe nicht oben bereits genügend gewürdigt hätten. Auch auf die reizenden Meerwefenkompofitionen der pompejanifchen Wandmalerei foll nicht noch einmal eingegangen werden. Wir wollen uns auf die Betrachtung ganz einfacher plaftifcher Gruppen befchränken. In erfte Linie mufs jetzt die fchon erwähnte vatikanifche Gruppe der Stadtgöttin Antiocheia am Orontes, welche auf ein Original des Eutychides zurückgeführt wird, geftellt werden. Verfchiedene Wiederholungen und Münzen laffen an ihrer Bedeutung keinen Zweifel aufkommen [118]). Wie fie ihrer Erfindung nach gleich dem Anfang unferer Epoche angehört und deshalb als charakteriftifches Beifpiel des Umfchwunges gelten kann, fo gehört fie auch in der That, wie fchon BRUNN, OVERBECK u. A. bemerkt haben, zu den intereffanteften überhaupt erhaltenen Beifpielen anthropomorphifcher Landfchaftsplaftik. Ich kann nicht umhin, BRUNN's geiftvoller Befchreibung hier einen Platz einzuräumen [119]). »Die Göttin fitzt, der Lokalität der Stadt entfprechend, auf einem Felfen und zu ihren Füfsen erfcheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flufsgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ift fo motivirt, dafs die ganze rechte Seite des Körpers fich nach der linken hin wendet. Der rechte Fufs ift über den linken gefchlagen und auf ihn ftützt fich der Ellenbogen des rechten Arms, während der linke, diefer Wendung entfprechend, fich hinterwärts aufftützt, um dem nach diefer Seite drückenden Körper einen Haltepunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterifirt die Stadtgöttin. Aehren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmbaum erfcheint) [120]) deuten auf die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Arms, entwickelt fich eine Fülle der reizendften Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume find uns erhalten, welche fich mit diefem in der Anmuth der ganzen Erfcheinung vergleichen laffen. Schwerlich wird fich Jemand dem Zauber desfelben zu entziehen im Stande fein, und ich bin weit entfernt, diefen Genufs und die Freude daran irgend Jemand verbittern zu wollen. Doch aber mufs ich darauf mit Nachdruck aufmerkfam machen,

---

117) Vgl. nur z. B. CLARAC II, pl. 206, 207, 208, 224.
118) Abgeb. Mus. Pio Clem. III, tav. 46. Vgl. MÜLLER Diss. Antioch. I. 14.
119) Gefch. d. gr. Künftler I, S. 412.
120) Soweit ich mich deffen entfinnen und foweit ich aus einer mir vorliegenden Photographie entnehmen kann, ift der rechte Unterarm mit Hand und Aehren auf dem vatikanifchen Exemplar ergänzt.

wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, läfst sich bei dieser Tyche kaum noch reden, ja, nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen befonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äufseren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher, sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren«. Ich bemerke zu dieser treffenden Schilderung BRUNN's nur noch, dafs die Stadtgöttin der hellenistischen Stadt Antiocheia doch auch in der That keine altmythische, durch lange Tradition geheiligte Gestalt sein konnte, so dafs der Künstler ihrem ganzen Wesen durch eine Darstellung im Sinne der alten Götter nicht entsprochen haben würde. Sie charakterisirt sich in der That als nicht viel mehr als eine reflektirte landschaftliche Personifikation. Die Art und Weise, wie sie den Fuss auf die Schulter des Flufsgottes setzt, der mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Kopfe sich am Felsen, auf dem sie sitzt, emporschmiegt, ist landschaftlich äufserst anschaulich und anmuthig. — Eine Gruppe von ähnlich bedeutendem landschaftlich plastischem Gehalt hat die ganze alte Kunst nicht aufzuweisen. Gruppen, wie die besprochene des Nilgottes und die der Elementargottheiten gehören zwar auch hierher, aber sie wirken landschaftlich doch hauptsächlich durch ihre kaum in dieses Kapitel gehörenden realistischen Zuthaten, im Uebrigen sind sie als Naturbilder zu allegorisch, um schon durch die Gruppirung ihrer Figuren sonderlich landschaftlich zu wirken. Eine Reihe anderer höchst anmuthiger Gruppen aber, die dem Kreise der mythologischen Halbgötter des Erdelebens angehören, liefern zwar in hohem Grade charakteristische anthropomorphische Darstellungen der Natur, aber es ist hier doch mehr das Leben und Weben der Natur, als der landschaftliche Eindruck, welches verkörpert ist. Hierher rechne ich die Gruppe des Pan, welcher den Knaben Olympos im Flötenblasen unterrichtet [121]), des Pan, welcher einen am Boden liegenden Satyr den Dorn aus dem Fufse zieht [122]), des Satyr, welcher den Dionysosknaben auf den Schultern trägt [123]), des Bakchos und Ampelos [124]), der mit Nymphen oder Bakchantinnen gruppirten Satyren, Silene oder Pane [125]), und ähnliche, deren Gestaltung und Gruppirung wohl erst der späteren Zeit angehört, auf die auch bei vielen derselben die bedeutenderen Zuthaten wirklich landschaftlichen Beiwerks hinweisen.

Aber ich muss fürchten, dieses Kapitel bereits zu lang ausgedehnt zu haben. Ich schliefse es mit der Bemerkung, dafs aus ihm hoffentlich die äufserst wichtige Rolle erhellt, welche die anthropomorphische Naturanschauung, auch nachdem ein unbefangen landschaftlicher Sinn geweckt war, doch neben diesem fortfuhr, in der ganzen alten Kunst zu spielen. Bis tief in das christliche Mittelalter hinein erstrecken sich ihre Spuren, die Renaissancezeit ergreift sie von Neuem, aber dem Volksbewufstsein ist sie doch für alle Zeiten

---

[121]) CLARAC, Musée de sculpture IV, pl. 716D, 726B, 726C.
[122]) Ebenda pl. 726, No. 1742 (vgl. das Exemplar der Casa di Marco Lucrezio in Pompeji).
[123]) CLARAC, ebenda pl. 704B, No. 1628A u. B.
[124]) Ebenda pl. 691, 692, 693, 694.
[125]) Ebenda pl. 721, No. 1728; pl. 722, No. 1733; pl. 725, No. 1739; pl. 726, No. 1743; pl. 735, No. 1736B.

entſchwunden, und wenn gleich ſelbſt unſer Schiller in ſeinen Göttern Griechenlands die Klage um die »entgötterte Natur« zu ſeinem poetiſchen Vorwurf macht, ſo ändert das doch Nichts an der Sachlage, daſs heute nur eine gelehrte, nur eine gekünſtelte Kunſt die Natur von Neuem mit Oreaden und Dryaden, Najaden und Nymphen bevölkern wird. Die natürliche und unbefangene Kunſt der Neuzeit bedarf dieſer Perſonifikationen nicht mehr, um der Natur menſchlich näher zu rücken. Ihr ſind die Schuppen von den Augen gefallen, ſie vermag es, wie Göthe ſagt, in die tiefſte Bruſt der Natur, »wie in den Buſen eines Freunds zu ſchauen«, ſie hat die Landſchaftsmalerei zu einer groſsen, ernſten und gemüthvollen Kunſt ausgebildet, die ihre künſtleriſche Miſſion ſo gut zu erfüllen vermag, wie jede andere Kunſt.

Wie weit aber die griechiſch-römiſche Kunſt, nachdem der eigentliche landſchaftliche Sinn ſich neben die anthropomorphiſche Naturanſchauung geſtellt, in dieſer Richtung gegangen, ſoll an der Hand der erhaltenen Monumente in den folgenden Kapiteln näher unterſucht werden.

VIERTES KAPITEL

Die Landschaft im Zusammenhange mit Figurendarstellungen in der Kunst nach Alexander dem Grossen.

Nur in der Malerei kann ein landſchaftlicher Hintergrund ſich in wirklich bedeutſamer und künſtleriſch befriedigender Weiſe mit Figurendarſtellungen verbinden. Unſer Hauptaugenmerk werden wir daher in dieſem Kapitel auf die erhaltenen Gemälde des Alterthums zu richten haben, in erſter Linie auf die kampaniſchen Wandgemälde. Indeſſen würden wir uns manche intereſſanten Erſcheinungen entgehen laſſen, wenn wir die Vaſenzeichnungen und die Plaſtik der in Rede ſtehenden Epoche gar nicht berückſichtigen wollten. Wir wollen daher doch auch aus ihnen einige unſer Thema berührende Thatſachen hervorheben und zwar, um von dem weniger Bedeutenden zum Bedeutenderen aufzuſteigen, mit einer Unterſuchung der Plaſtik beginnen.

Schon im vierten Kapitel des vorigen Abſchnittes iſt von der Entwicklung der landſchaftlichen Zuthaten in der griechiſchen Plaſtik der nationalhelleniſchen Blüthezeit die Rede geweſen. Wir haben geſehen, daſs die Plaſtik jener Zeit derartige Zuthaten keineswegs aufſuchte, ebenſowenig freilich ſie ängſtlich vermied, ſtets aber bei ihrer Darſtellung mit groſser Zurückhaltung verfuhr. Die Baumſtämme, an welche man Statuen anlehnte, hatten den praktiſchen Zweck der Stütze, wurden aber ſelbſt bei Satyrgeſtalten mit einer gewiſſen Beſcheidenheit ausgeſtattet, ebenſo die Waſſerwellen, wo ihre Darſtellung nicht zu vermeiden war, und der Erdboden wurde nur plaſtiſch ausgeführt, wenn und ſoweit die Bewegungsmotive der Figuren ſeiner bedurften. Am weiteſten ging vielleicht ſchon die Schule des Pheidias mit dem marmornen Oelbaum und dem marmornen Salzquell in einem der Giebel des Parthenon. Allein dieſe landſchaftlichen Gegenſtände wurden hier doch nichts weniger als ihres landſchaftlichen Eindrucks wegen mitdargeſtellt, ſondern weil ſie nothwendig integrirende Beſtandtheile der dargeſtellten Fabel waren. Bäume und Gebäude lieſsen ſich im Uebrigen in ſicheren griechiſchen

Originalreliefs der Blüthezeit nicht nachweisen, wenngleich die gelegentliche bescheidene Einfügung von Bäumen nicht rundweg abgeleugnet werden konnte, vielmehr nach dem Beispiele des Parthenongiebels als möglich hingestellt werden mufste.

Mit jenen Erklärungen des vorigen Abschnittes war es denn auch bereits ausgesprochen, dafs wir sowohl die Statuen mit detaillirteren oder mehr in die Augen springenden landschaftlichen Zuthaten, als die Reliefs mit ausgebildeteren Hintergründen erst der Zeit nach Alexander dem Grofsen zuschreiben dürfen.

Wir wollen jetzt zunächst einiger statuarischer Werke mit landschaftlichen Zuthaten gedenken. Darstellungen des Erdbodens werden jetzt besonders und konsequenter Weise bei den Naturpersonifikationen des Erdbodens angebracht. Der »barberinische Faun«, den wir schon seiner körperlichen Gestaltung und Bewegung wegen in die hellenistische Zeit verweisen müssen, ruht auf einem so mächtigen und wohlausgeführten Felsenblock, wie ihn die frühere Zeit kaum plastisch dargestellt haben würde [1]). Noch landschaftlicher ausgeprägt und mit reicherem Beiwerk versehen ist der Fels unter einer fragmentirten kleinen Statue der Akademie von Mantua [2]). Des Felsens, auf dem die Stadtgöttin von Antiocheia sitzt, ist bereits gedacht worden. Eine förmliche plastische Landschaft bilden Fels, Felsenhöhle, Eichbaum u. s. w. auf einer kleinen Darstellung des Odysseus, wie er dem Kyklopen entrinnt, in der Villa Albani, Piani terreni, no. 497. Sehr reich gestaltet ist der Erdboden unter zwei kleinen Statuen von Hirschen, die von Hunden angegriffen werden [3]), in der sala degli animali des Vatikans. Eine derselben hat einen natürlich ausgemeifselten Baumstamm als Bauchstütze, neben der anderen ist ein frei stehender kleiner Eichenbaum mit gut charakterisirten Blättern gebildet. Am interessantesten ist hier die naturalistische Gestaltung des Terrains als Rasenboden mit einzelnen Blumen und Kräutern, einer Eidechse, die aus einer Höhlung hervorkriecht, einem am Boden liegenden Lorbeerzweig u. s. w. Bei den bedeutenden Restaurationen und absichtlichen Fälschungen, die der Bildhauer Fr. Franzoni dem Papste Pius VI. zu Gefallen an der Mehrzahl der in diesem Saale aufbewahrten Werke vorgenommen hat, darf freilich an dem echten Alter dieses Terrains wie ähnlicher Bildungen desselben Saales gezweifelt werden. Jedoch liegt kein Grund vor, die Möglichkeit einer derartigen Darstellung im Alterthume zu bezweifeln. — Ein kleines Rind findet sich am Felsenboden unter verschiedenen Statuen von Satyrn, Panen u. s. w., wie auch die Gruppe des Pan und Olympos in der Regel auf einem kräftigen Felsen sitzt, an dem ähnliche Darstellungen von Rindern sich finden [4]). Auch der Felsenboden am Wasserrand unter der Nymphe einer englischen Sammlung, die der Haltung nach wohl Ariadne sein könnte, aber doch eine Urne unter sich gehabt zu haben scheint [5]), ist reich mit kleinen Amphibien und Sumpfvögeln belebt. — Statt aller Beispiele aber hätte es genügt, an die Basis eines Hauptwerks zu erinnern, welches entschieden der hellenistischen Zeit angehört und zugleich die weitaus bedeutendsten und charakteristischen Zuthaten dieser Art aufzuweisen hat: an die Basis der gewaltigen Statuengruppe

[1]) Lützow, Münchener Antiken, 30.
[2]) Clarac IV, pl. 704 C, vgl. pl. 719, alle vier Nummern.
[3]) No. 107 u. No. 164.
[4]) Clarac IV, pl. 710 B, No. 1670 B u. C, pl. 716 D, 726 B.
[5]) Clarac IV, pl. 750.

des farnesischen Stiers. Es ist der felsige Gipfel des Kithairon, welcher hier plastisch dargestellt ist, scheinbar realistisch, aber bei näherer Betrachtung doch in jeder Beziehung stilisirt und idealisirt. Von vorn gesehen bringt die bedeutend kleiner als die Hauptfiguren gebildete, ruhig zuschauend dasitzende Gestalt des um Haupt und Brust bekränzten »Berggotts« oder »Hirten« oder, nach BRUNN's Auffassung, der wir schon im vorigen Kapitel beigestimmt haben, einer weniger präzis definirbaren Naturpersonifikation ein ideales Element hinein. Der bellende Hund, grosser selbst als diese Gestalt, sticht auffallend realistisch gegen sie ab. Die Behandlung aber, welche dem Felsterrain an der Rückseite und an den beiden Seiten rechts und links vom Beschauer zu Theil geworden ist, ist in hohem Grade eigenthümlich. Eine wild zerklüftete Berggegend ist hier dargestellt, in verkleinertem Massstabe mannigfaltig belebt: in einer Hohle der rechten Seite liegt eine Löwin auf der Lauer, die linke Seite aber weist zwei Hohlen auf, in deren einer ein Raubvogel haust, während in der andern zwei Eber liegen. Ausserdem weiden an jener Seite friedlich ein Hirsch und eine Hindin, ist an dieser Seite ein Adler, zu dem eine Schlange emporzüngelt, und ein weniger leicht bestimmbares Thier gebildet, während an der Rückseite zwei Löwen über wehrlose pflanzenfressende Geschöpfe herfallen, der eine hat ein Pferd von hinten, der andere einen Stier von vorne gepackt, weiter oben wandelt unbehelligt ein Widder, und eine Schlange windet sich um einen Baum. Bäume sind überhaupt an jeder Seite dargestellt. Es ist ein Irrthum von WELCKER, dass er behauptet[6]), von Bäumen und Sträuchern sei nicht einmal eine Andeutung gegeben. Die Bäume sind vollständig plastisch stilisirt, fast nur Stämme mit wenigen Blätter-Büscheln als Krone an einem hervorragenden Aste, aber sie sind ganz gut erkennbar, wenigstens die Pinien an der linken und an der rechten Seite und der Eichbaum neben einem kahlen, dicken Stamme an der Rückseite[7]). Das Ganze stellt ein hellenischer Reflexion entsprungenes eigenthümliches Gemisch von Realismus und Idealismus dar, beweist aber auf's Klarste einen bedeutend vermehrten landschaftlichen Natursinn, der das Bedürfniss fühlte, das Lokal, in dem die Fabel der grossen plastischen Hauptgruppe spielte, dem Beschauer zu vergegenwärtigen.

Wirkliche, voll plastisch gebildete Bäume sind natürlich auch in der Bildhauerei unsererer Kunstepoche selten. Wie wir aber schon in der vorigen Epoche einige Beispiele der Art zu notiren hatten, so kommen sie natürlich auch in der späteren Zeit noch vor, und, wenn sie vorkommen, sind sie meist detaillirter im Laubwerk und mit reicherem Beiwerk ausgestattet, als früher. Man vergleiche in dieser Beziehung den einfachen Baumstamm des Apollon Sauroktonos in allen Wiederholungen mit der grossen Anzahl von Baumstämmen, die theils als Stützen von Bakchos- oder Satyr- oder anderen Gestalten späterer Bildung, theils in fast selbstständiger plastischer Gruppirung mit einzelnen Statuen vorkommen[8]), ja, manchmal, wo der Gegenstand selbst ein ländlicher ist, spielt der Baum eine der Figur durchaus ebenbürtige

---

[6]) Alte Denkmäler I, S. 362, von OVERBECK, Plastik II², S. 249 wiederholt.

[7]) Die besten Abbildungen der verschiedenen Seiten der Basis finden sich im Museo Borbonico XIV, tav. VI, vgl. tav. V.

[8]) In der ersteren Beziehung sehe man CLARAC, pl. 690 A u. B, 704 B, 724, 740, in letzterer Beziehung, III, pl. 482 B, die Marsyasdarstellungen pl. 541 f., u. a. Uebrigens muss ich auch meine Ausführungen oben, S. 137—140, verweisen.

Rolle[9]). Das letztere gilt besonders von der Jägerstatue des kapitolinischen Museums, die zwar zerstückt gefunden wurde, an der aber nur sehr wenig neu zu sein scheint[10]). Der Pinienbaum, neben dem die lebensgroſse Figur steht, ist durch Nadelbüsche und Zapfen deutlich charakterisirt, in seinen Zweigen hängt ein Pedum. Das Ganze ist ein vollständiges reales Naturbild in plastischer Stilisirung.

Das Element des Wassers eignet sich zu rundplastischer Darstellung natürlich am wenigsten, eigentlich gar nicht. Von dem eklatantesten Beispiel seiner plastischen Darstellung in unseren antiken Bildergallerien, nämlich der kühn gebildeten, sich überstürzenden Einzelwoge unter dem im vorigen Kapitel schon besprochenen antiken Tritonen mit der Nymphe im Arm in der sala degli animali des Vatikans[11]), ist es konstatirt, daſs eine moderne Arbeit vorliegt. Die Versuche, die man im Alterthum in dieser Hinsicht gemacht hat, sind jedenfalls stumpfer ausgefallen. So kommen sie schon im Giebel des Parthenon vor, und die neue Epoche ist natürlich auch in dieser Beziehung nicht vor Aufgaben zurückgeschreckt, die bereits durch die Tradition sanktionirt waren. Oefter jedoch wird das Wasser auch mit rundplastischen Statuen in reliefartiger Bildung in Verbindung gebracht. So besonders bei den verschiedenen liegenden Ozeansbildungen und Fluſsgöttern, bei denen es oft in ungeheuer reicher Wellenbildung die Basis zu überschwemmen scheint[12]), mitunter aber selbst bescheidener gehalten ist, um einer reichen landschaftlichen Staffage und mannichfaltigem Beiwerk zur Folie zu dienen. Die hervorragendsten Beispiele dieser Art sind die Basen des Nil im Vatikan und des Tiber im Louvre, deren letztere sich natürlich schon dem Gegenstand nach, aber auch der viel schlechteren Arbeit nach als römisches Machwerk darstellt, wogegen wir nach wie vor in der ersteren eine hellenische Erfindung anerkennen[13]). Aus einer Urne unter der linken Seite des Nilgottes strömt ein reicher Wasserguſs hervor, der die ganze Oberfläche der Basis, auf welcher er liegt, mit seinen naturgetreu ausgemeiſselten Wellen überschwemmt, dann aber auch vorn an die senkrechte Fläche der Basis überströmt, sich hier in naturalistischen Fluſswellen verbreitet und von hier aus alle vier senkrechten Flächen der Basis zu einer förmlichen Nillandschaft gestaltet, die nur, ähnlich wie die Landschaft am farnesischen Stier, verhältniſsmäſsig viel zu klein gebildet ist, um einen realistischen Eindruck zu machen: die Vorderfläche weist auſser den reichen Wellenlinien des Stromes, um die Aufmerksamkeit nicht von der prächtigen statuarischen Gruppe abzulenken, nur rechts vom Beschauer einige Schilfhalme und Lotosblüthen auf, die beiden Schmalseiten und die Rückseite sind um so reicher mit jener humoristischen Nilstaffage ausgestattet, wie wir sie auch in pompejanischen Gemälden und in Mosaiken wiederfinden und wie sie in der That eine eigene, typisch feststehende Klasse antiker Darstellungen der späteren Zeit bilden. An der Schmalseite zu Häupten des Gottes treten zwei Rinder, ein Krokodil, ein Ichneumon und ein Ibis zwischen verschiedenen am Rande des Niles wachsenden Sumpfpflanzen auf, an der Schmalseite zu Füſsen des Gottes sind Nilpferde und Krokodile im Kampfe

---

[9]) Clarac, III, pl. 287, No. 1785, IV, pl. 740, No. 1787.

[10]) Vgl. auſser Clarac, III, pl. 740, auch Beschreibung Roms, III, 1, S. 238 und Mus. Cap. III, tav. 60.

[11]) Clarac, IV, pl. 745, No. 1808; nach Museo Pio Clem. I, tav. 33.

[12]) Clarac, IV, pl. 748, 749 u. 749 B.

[13]) Helbig, Untersuchungen über die kamp. Wandmalerei, S. 29—30.

dargestellt, dazu ein Ibis, der seinerseits einen Katapf mit einem aus den Wellen emportauchenden Hippopotamos aufnehmen zu wollen scheint, an der Rückseite sind ebenfalls Nilpferde, Krokodile und Wasservögel zwischen mannichfaltigen Gewächsen in komisch feindseliger Begegnung dargestellt, das Hauptinteresse aber nehmen hier zwei Bote mit je zwei Pygmäenruderern in Anspruch, von denen einer einen Straufs mit einem Krokodil zu bestehen hat, während zweie in der sich öfter wiederholenden Manier mit hochemporgerecktem Hinteren ihre Arbeit versehen und ein Hippopotamos nach dem Boote zur Linken seinen Rachen aufsperrt[14]). Das Ganze ist nicht eben sehr sorgfältig, aber doch recht heiter und phantastisch ansprechend ausgeführt und erhöht den landschaftlichen Eindruck der ganzen Gruppe natürlich um ein sehr Wesentliches — Am nächsten verwandt mit dieser Basis ist die Basis des Tibergottes im Louvre, an welcher die Ankunft des Aeneas an der Mündung dieses Stromes in roh realistischer Weise landschaftlich dargestellt ist[15]). Schon die Wasserwellen sind viel roher ausgeführt als an der Nilstatue, die Schafe, von Hunden bewacht, unter durch Stämme angedeuteten Bäumen erinnern an ganz späte römische Reliefs, und die unbeholfenen Gebäudedarstellungen am Ufer vollenden den Eindruck des Gegensatzes der Zeit zu der hellenistischen Nilstatue

Die soeben besprochenen landschaftlichen Zuthaten zu statuarischen Figurendarstellungen leiten uns hinüber zur Besprechung der landschaftlichen Hintergründe in den Reliefs der hellenistischen und der römischen Zeit Nachdem bereits früher dargethan worden, dafs in der nationalhellenischen Blüthezeit vor Alexander dem Grofsen landschaftliche Zuthaten zu Reliefs sehr selten gewesen und, wenn sie vorgekommen, jedenfalls nicht als malerische Hintergründe gestaltet worden, sondern sich auf einen plastisch stilisirten Baum u. dgl beschränkt haben[16]), bleibt uns jetzt eigentlich nur übrig, zu konstatiren, dafs unsere Antikensammlungen doch eine höchst bedeutende Anzahl von Reliefdarstellungen mit sehr augenfälligen landschaftlichen Zuthaten, ja, mit vollständig ausgebildeten Hintergründen aufweisen. Dafs diese alle der Gesammtepoche, von welcher in diesem Abschnitt gehandelt wird, angehören, ist klar Nur fragt sich, ob wir in Betreff ihrer nicht noch zeitliche Unterscheidungen machen, ob wir z. B. die hellenistischen Reliefs nicht von den römischen sondern können

Bis zu einem gewissen Grade ist dies allerdings leicht möglich Landschaftliche und mit Architekturen überfüllte Hintergründe, wie sie schon die römische Trajanssäule bietet oder auch nur, wie sie in den Triumphalreliefs, die im Treppenhause des Konservatorenpalastes zu Rom aufbewahrt werden, vorkommen, würde der plastische Sinn der Griechen auch noch in der Diadochenzeit verschmäht haben Als Gegensatz dürfen wir wohl an das gleichfalls späte, aber auf griechischem Boden entstandene Votivrelief des Theseion No 284 (KEKULÉ, S 115—117) erinnern die landschaftlichen Zuthaten des Baumes, in dem das Bild der Göttin steht und um dessen Ast eine Tänie geschlungen ist, und des Altares, auf dem die personifizirte Euthenia (Ueberflufs, blühender Zustand) steht, kommt hier recht augenfällig, aber doch keusch

---

[14]) Abgebildet Museo Pio Clem I, pl 37 = CLARAC, IV, pl 748 No 1811 Ich besitze eine gute Photographie von der Rückseite, die ich in Rom habe anfertigen lassen

[15]) CLARAC, II, pl 176

[16]) Siehe meine Bemerkungen oben, S 131 ff

und anmuthig zur Geltung. Die Hauptfigur hebt sich noch von dem glatten Grunde der Reliefplatte ab, es kann daher hier im eigentlichen Sinne des Wortes von einem reliefirten Hintergrunde nicht die Rede sein, wie wir ihn bei den römischen Reliefs in der That antreffen. Vor wirklichen Hintergründen im Relief, zumal vor den architektonischen, hat der griechische Meißel sich stets eine gerechtfertigte Scheu bewahrt. PHILIPPI, der in seiner interessanten Schrift über die Röm. Triumphalreliefe[17]) diese Fragen berührt, ist der Ansicht, (S. 284), in der Skulptur trete zuerst am Titusbogen ein Stück Architektur als Theil des Bildes auf, und demgemäfs versetzt er selbst die mit architektonisch-landschaftlichen Hintergründen ausgestatteten Reliefs, deren figürliche Theile doch entschieden auf griechische Vorbilder zurückgehen, wie die in Neapel, in Paris und in London erhaltene, als »Gastmahl des Ikarios« bezeichnete Darstellung[18]) und das ebenfalls in verschiedenen Exemplaren erhaltene als Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg bezeichnete, im figürlicher Theil sogar archaisirende, Apollon- und Nike-Relief[19]), der Komposition nach entschieden erst in die römische Zeit und auf italischen Boden. PHILIPPI stützt seine Ansicht zunächst durch die völlig richtige Voraussetzung, dafs derartige Reliefs mit förmlichen Hintergründen nur durch einen Wettstreit der Plastik mit der Malerei zu erklären seien. In vielen Fällen mögen direkte Uebertragungen von Gemälden in den Marmor vorliegen. In der älteren Zeit ging die Malerei selbst in der Ausbildung der Hintergründe kaum über einen strengen Reliefstil hinaus. Anknüpfend an die Bühnendekorationen, hatte die Malerei sich emanzipirt. Jetzt wagte das Relief sich an den malerischen Stil. Ferner sucht PHILIPPI wahrscheinlich zu machen, dafs diese Bildung eines malerischen Reliefstiles, eines Reliefstiles mit Hintergründen, nicht von der hellenischen und hellenistischen Welt nach Rom gekommen sei, sondern erst hier durch und am historischen Triumphalrelief sich entwickelt habe[20]). Diese Meinung wird sich nicht mathematisch beweisen lassen, die Möglichkeit, dafs offenbar Gemälden nachgebildete Reliefs, wie die von E. BRAUN publizirten berühmten zwölf Basreliefs des Pal. Spada, des Kapitols und der Villa Albani, doch schon im hellenistischen Osten in ähnlich plastischer Gestaltung existirt haben konnten, werden wir nicht ganz von der Hand weisen dürfen, aber es wird uns auch keine große Ueberwindung kosten, anzunehmen, dafs selbst die hellenistischen Griechen noch ein zu streng plastisches Gefühl gehabt, um auch nur landschaftliche Hintergründe von der Art derer der zuletzt genannten Marmorplatten im Relief zuzulassen.

Freilich, ein gewaltiger Abstand im Adel und selbst im plastischen Gefühl der Behandlung zwischen den Hintergründen z. B. der von BRAUN publizirten Reliefs und denen der historischen Triumphalreliefs der Kaiserzeit läfst sich nicht verkennen. Jedoch würde dieser Abstand sich auch daraus erklären, dafs jene idealen mythologischen Reliefs mit sammt ihrem landschaftlichem Hintergrunde eben griechischen Gemälden nachgebildet, also immerhin griechischer Erfindung, wenn auch römischer Uebersetzung in den Marmor

[17]) Abhdlgn. d. K. S. G. d. W. Bd. VI (1872). S. 243 ff. Man sehe für hier in Betracht kommende Fragen, bes. S. 279. 281. 285.

[18]) MÜLLER u. WIESELER II, No. 624. CLARAC, II. pl. 133.

[19]) WELCKER, A. D. II. S. 37 ff.

[20]) PHILIPPI, a. a. O. S. 267 u. 268. Vgl. HELBIG, Untersuchungen etc. Vorrede, p. XI, u. S. 45.

sind, während die Hintergründe z. B. der Säule des Mark Aurel zugleich mit der gesammten realistisch-historischen Darstellung von römischen Künstlern oder wenigstens auf römischem Boden erfunden ist. Auch ist innerhalb der römischen Reliefskulptur natürlich, wie im Allgemeinen, so auch in Beziehung auf die landschaftlichen Zuthaten, ein Unterschied der Zeiten und der Künstlerhände sehr wohl bemerkbar.

Uebrigens haben sich auch in Griechenland Reliefs mit recht bedeutenden landschaftlichen Zuthaten gefunden; die Sammlungen von Athen bieten verschiedene Beispiele der Art, so das Relief eines Jünglings, der ein Pferd am Zaume führt und dem ein Knabe den Helm reicht. Hinter dem Knaben steht ein Pfeiler mit einem Gefäfse, rechts vom Jüngling aber ist ein deutlicher Eichbaum dargestellt, in dessen Zweigen Waffen hangen, während eine Schlange sich um seinen Stamm windet [21]). Des Euthenia- und Telete-Reliefs im Theseion ist schon gedacht worden. Ferner gehören hierher eine Reihe von Votiv-Reliefs an Pan und die Nymphen, über welche MICHAELIS [22]) gehandelt hat und welche theils anthropomorphisch, theils aber auch durch die plastisch gebildete Felsengrotte und durch entsprechende Thiere einen recht landschaftlichen Eindruck machen [23]). Fragmente ähnlicher Darstellungen erinnere ich mich in den Sammlungen der Propyläen und der Stoa Hadriana gesehen zu haben, wie denn in der letzteren auch verschiedene für die Entwicklung des landschaftlichen Hintergrundes im Relief nicht uninteressante Stücke aufbewahrt werden. Dafs sie alle späten Stils sind, bedarf kaum der Erwähnung. Hier sei denn auch des wahrscheinlich unter Tiberius, aber, wie inschriftlich bezeugt ist, von dem kleinasiatischen Griechen Archelaos von Priene verfertigten Reliefs der Apotheose des Homer, welches im britischen Museum aufbewahrt wird, gedacht. Dasselbe stellt seine vielbesprochene figürliche Szene am Abhang eines völlig zum Hintergrunde gestalteten Berges dar. Die Form des Berges tritt oben in seinem Gipfel scharf hervor. Aufserdem ist die heilige Musenhöhle mit dem Omphalos, neben dem Apollon Kitharoidos steht, dargestellt. Das Relief ist, auch abgesehen von seinem reichhaltigen Figureninhalt, äufserst interessant als Beispiel einer von griechischer Hand verübten Reliefbehandlung vor einem landschaftlichem Hintergrunde. Als solcher ist der letztere aber nicht eben sehr anziehend und belebt, nur könnte die Frage, ob man seinen Formen nach, anstatt des Parnasses oder Olymps, wie man gewöhnlich annimmt, einen bestimmten kleinasiatischen Berg in ihm erkennen dürfte, wie BRUNN, wenn ich eine mündliche Aeufserung von ihm recht verstanden habe, anzunehmen geneigt scheint, zu einer auch für unser Thema bedeutsamen werden. Ich bin nicht im Stande, diese Frage zu beantworten [24]).

Der eigentlich römische Reliefstil liebte es besonders, den Hintergrund mit mächtigen Gebäuden auszufüllen. An die Reliefs der Triumphbogen und Säulen braucht in dieser Beziehung nicht nochmals erinnert zu werden. Dagegen sei eines in der Villa Medici aufbewahrten Bildwerkes gedacht, welches zwei Männer darstellt, die mit dem Opferthier an einem in seiner ganzen Architektur unverkennbaren, von mächtig gekuppelten und gethürmten Gebäuden

[21]) KEKULÉ, Theseion No. 232. Abgeb. BOETTICHER, Baumkultus, No. 63.
[22]) Annali dell Inst. 1863, tav. d'agg. L.
[23]) KEKULÉ, Theseion No. 192. SCHÖNE, Griech. Reliefs, Taf. XXVIII, No. 117.
[24]) Statt aller Abbildungen und Literatur sei dieses Mal nur OVERBECK's Behandlung und Abbildung in seiner Plastik, II², S. 332 ff. angeführt.

überragten Tempel vorüberziehen [25]. Ferner mögen verschiedene Bildwerke des lateranensischen Museums hervorgehoben werden: die Prozession mit Lictoren No. 20 [26], deren Hintergrund »durch einen Quaderbau, zwei kannellirte Pilaster und drei kannellirte Säulen als ein grosses Gebäude charakterisirt ist«, — die Darstellung eines Grabes, No. 344, in Gestalt eines reich geschmückten Tempels mit verschiedenen Anbauten und einer höchst merkwürdigen krahnartigen Hebemaschine, — vor allen Dingen aber das eigenthümliche Relief, No. 358, in dem man die Darstellung der villa sacra zu erkennen glaubt; fünf prächtige Gebäude schmücken in geschlossener Reihe den Marmor: ein tempelartiger Bau mit sechs Kompositsäulen in der Front, ein Triumphbogen mit gewölbtem Thorwege, ein zweiter, auffallend schmaler, vielleicht in der Seitenansicht dargestellter Bogen, ein Rundbau, dessen Gestalt an das Kolosseum erinnert und ein dritter, mit drei Durchgängen versehener, als »Arcus ad Isis« bezeichneter Triumphbogen [27]. Auch die häufigen Darstellungen von Zirkusspielen können in diesem Zusammenhange genannt werden. Landschaftlich ist der Eindruck aller dieser architektonischen Hintergründe natürlich nicht. Doch kommen auch auf diesen späten römischen Reliefs eigentliche landschaftliche Hintergründe vor, die aber trotz der drei verschiedenen Erhebungsflächen, deren dieser Reliefstil sich bedient und die Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund zur Noth repräsentiren konnten [28], in der Regel recht konfus durcheinandergewürfelt sind oder, wie an der Mark-Aurel-Säule, sich landkartenartig verbreiten. Von den Sarkophagen sind es vor allen Dingen diejenigen mit Endymionsdarstellungen, welche im Einzelnen recht nette landschaftliche Szenen eingewebt enthalten, aber in der Regel ohne jede Klarheit der gesammten Anordnung.

In der letzteren Beziehung und daher überhaupt in Beziehung auf die landschaftlichen Hintergründe sind die früheren, wahrscheinlich hellenistischen Gemälden nachgebildeten, in den Motiven ihrer figürlichen Theile ganz griechischen Reliefs weitaus die schönsten. Einige von ihnen nähern sich in ihrer Gesammterscheinung schon vollkommen wirklichen, hauptsächlichen Landschaftsdarstellungen. Ich denke hier in erster Linie an die schon angeführten von E. BRAUN publizirten »Zwölf Basreliefs« [29]. Der Herausgeber hat es unterlassen, die modernen Ergänzungen namhaft zu machen, dieselben sind aber von KARL KEIL im archäologischen Anzeiger 1864 (S. 265) zusammengestellt. Die landschaftlichen Zuthaten werden von ihnen kaum berührt, sind vielmehr zum grösseren Theile als echt antik anzusehen. Gleich auf dem ersten dieser Bildwerke ist die figürliche Darstellung, wie Bellerophon den Pegasus tränkt, in äusserst anmuthiger und geschickter Weise in die Landschaft hineinkomponirt, die zwar nur durch einen mächtig überhängenden Felsen vor der Gruppe, durch einen prächtigen Lorbeerbaum hinter der Gruppe und durch den sprudelnden Quell zu ihren Füssen angedeutet, aber

[25]) Abgeb. BARTOLI u. BELLORI, Admirand, I, 44, 2. Ausgabe PHILIPPI, a. a. O. S. 285.

[26]) Hier und im Folgenden citire ich BENNDORF und SCHÖNE's Katalog, wo man das Nähere der Literatur nachsehen kann.

[27]) Abgeb. Mon. dell. Inst. V. 7. BRUNN, Annali, 1849. p. 370 ff.

[28]) Vgl. jedoch PHILIPPI, a. a. O. S. 278.

[29]) Zwölf Basreliefs griechischer Erfindung aus Palazzo Spada, dem capitolinischen Museum, und Villa Albani, herausgegeben durch das Institut für archäologische Correspondenz, Rom 1845.

schon durch die räumliche Ausdehnung dieser Gegenstände, wie durch ihre vornehme Bildung, äusserst anschaulich ist. — Der Hintergrund des zweiten Bildes, welches den todtlich verwundeten, auf seinen Speer gestützt dastehenden Adonis darstellt, ist durch ein von zwei Pfeilern getragenes Epistylion, wie wir es in ländlichen Szenen öfter sehen werden, durch einen hinter denselben in schwachem Relief angedeuteten Baum und durch den freilich sammt dem Felsen zum grössesten Theile ergänzten mächtigen Feigenbaum als ländliche, wenn auch von der Kultur nicht unberührte Einsamkeit dargestellt. — Hinter dem dritten Relief, welches Amphion und Zethos vorstellt, ist nur links, hinter dem Felsensitze des letzteren, ein landschaftliches Bild dargestellt, aber ein höchst anmuthiges Bild: ein ländliches Heiligthum der Diana, die auf dem hohen Unterbau des oben offenen, bekränzten und umwundenen Sazellums dasteht, hochüberragt von den Wipfeln des heiligen Baumes. — Das vierte und das fünfte Bild enthalten nur architektonische Hintergründe. — Das sechste Relief, Hypsipile und Opheltes, trägt in der Anordnung des Ganzen seinen malerischen Ursprung sehr unverkennbar zur Schau. Ein jäh ansteigender Felsengrund erhebt sich hinter allen Figuren, auf seiner Höhe links, perspektivisch verkleinert, steht ein Tempel und ein Eichbaum. — Vollständig landschaftlich ausgebildet ist das siebente Relief, welches Paris, den Hirten, auf den Höhen des Ida vorstellt, wie Eros ihm den Rath der Untreue einflüstert. Das Bild zerfällt in ein natürliches Oben und Unten. Unten, vor dem Hintergrund des etwas aus dem Relief hervor überhangenden Felsens, weiden drei prächtige Rinder auf einer Trift, deren Gräser durch einige plastische Halme angedeutet sind, oben sitzt Paris auf dem Felsblock vor dem ländlichen Heiligthum einer von einem offenen, mit einer Vase geschmückten Sazellum umbauten heiligen Eiche, unter ihm der Hund, der Strauch zur Linken ist ergänzt. Der landschaftliche Eindruck überwiegt den figürlichen Theil des Bildwerkes [30]. — Dasselbe gilt von dem achten Relief, welches den Abschied des Paris von der Nymphe Oinone darstellt. Links und unten ist der mächtige Felsen, welcher das Idagebirge bezeichnet, gebildet. Unten liegt der Flussgott, links oben sitzt Paris auf dem Felsen und steht neben ihm die ehemals Geliebte. Rechts und oben blickt man in einen Hintergrund, der hier sehr eigenthümlich, durch förmlich geradlinige Leisten abgeschnitten, in getrennte Theile zerlegt ist. Der untere derselben, der als Mittelgrund zu bezeichnen wäre, ist nur rechts vom Felsen sichtbar: in ihm befindet sich das Schiff, welches den Paris entführen soll, auf natürlich ausgemeisselten Wellen, vor Anker liegend. Der Streifen des eigentlichen Hintergrundes aber zieht sich oben über die ganze Breite des Bildes hin. Auf ihm sind links Berge und ein Baum, rechts drei mit Säulenhallen geschmückte Gebäude, ein Rundbau zwischen zwei Giebelbauten, wie es scheint nur zur Darstellung der den Ankerplatz des Mittelgrundes begrenzenden Hafenbauten abgebildet. — Die Endymionsdarstellung, No. 9, hat keinen landschaftlichen Hintergrund [31]. — Die Befreiung der Andromeda, No. 10, ist, wie ganz ähnliche Wandgemälde es beweisen, einem berühmten malerischen

[30]) Man vgl. das viel reicher figürlich, auch mit Naturpersonifikationen ausgestattete Relief der Villa Ludovisi, welches BRUNN als Vignette über seiner Beschreibung No. 7 abgebildet hat. Auf die Vignette unter derselben kommen wir im nächsten Kapitel zurück.

[31]) Auch von diesem Relief eine landschaftlich vielleicht noch anmuthiger gestaltete Replik in der Villa Ludovisi.

Vorbilde nachgebildet. Hierauf scheint auch hinzudeuten, dafs das Waffer, welches auf den Gemälden glatt und blau ist und daher hier auch nicht durch Wellenbildungen gegeben werden sollte, ganz fortgelassen ist, während der mächtige, überhangende Felsen, von dem Perseus die Befreite herab geleitet, in ganz ähnlicher Erscheinung, wie auf den Gemälden, zur Anschauung kommt — Das Relief, No 11, Herakles bei den Hesperiden darstellend, aus der Villa Albani [32]) ist stark verstümmelt Der prächtige Apfelbaum des Hintergrundes, vor dem Herakles auf dem Felsen sitzt, ist in seinem oberen Theil ganz restaurirt; doch beweisen Blätter und Früchte des unteren Theiles, wo sie antik sind, dafs in der That ein Apfelbaum gemeint ist — Das letzte Relief, welches Dädalus und Ikarus darstellt, hat nur eine Quadermauer zur Andeutung des Labyrinthes, aus dessen Mauern Vater und Sohn mit Hilfe der künstlichen Fittige zu entfliehen gedenken, zum Hintergrunde — Im Anschlufs an diese grofsen, an zwei Meter hohen und über einen Meter breiten Reliefstafeln, soll hier zunächst nur noch zweier anderer Bildwerke gedacht werden, die ihrerseits ein so volles und anziehendes Naturbild geben, dafs sie ebensogut als eigentliche Landschaftsgemälde angesehen werden könnten Das eine ist das grofse sogenannte Amalthearelief des lateranensischen Museums, über dessen Abbildungen und Beschreibungen man sich aus BENNDORF und SCHÖNE's Verzeichnifs (S 16, No 24), unterrichte Dargestellt ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Erziehung des Pan durch eine Nymphe Stehend reicht die bekränzte weibliche Gestalt dem spitzohrigen Knäbchen das Horn zum Trinken dar In einer Felsenhöhle steht ein Panisk, und vorn weiden zwei Ziegen Wahren also diese Gestalten durchaus den ländlichen Charakter der Szene, so macht die wirkliche Landschaft des Felsens, auf dem noch ein Adler einen Hasen zerfleischt, und des prächtigen, plastisch stilisirten Feigenbaumes, an dessen Stamm eine Schlange zu einem Vogelnest sich emporschlängelt, vollends den Eindruck eines seiner selbst willen dargestellten Naturbildes, wie es zu der wahrscheinlichen Bestimmung des Reliefs als Verzierung eines Brunnens hübsch gepafst haben würde — Das andere ist das reizende Relief des Louvre, welches bei CLARAC, II, pl. 178 abgebildet ist [33]) Unter einem bekränzten überhangenden Felsen sitzt links ein mit der Nebris bekleideter jugendlicher Satyr oder Pan von menschlicher Bildung, mit Ausnahme der Spitzohren In der erhobenen Rechten hält er einen Hasen, mit dem er einen nach demselben emporspringenden jungen Panther scherzend neckt, wie man einem Hunde den Bissen im Scherze emporzuhalten pflegt Auf einer anderen Felsenerhöhung zur Rechten steht ein stattlicher Pinienbaum neben einem Pfeiler, an dem als Weihgeschenke eine Chlamys nebst einem Pedum und einem erjagten Wilde aufgehängt sind Das Ganze gibt mit wenigen und kaum die Grenze des plastischen Reliefstils überschreitenden Mitteln ein Naturbild von dem anmuthigsten Reiz, dem ich kein zweites Werk der alten Plastik in dieser Beziehung an die Seite zu setzen wüfste [34])

---

[32]) Abgebildet auch Zoega Bassirilievi II tav 64 Hier sind die Restaurationen deutlich und richtig angegeben

[33]) Aufserdem BOETTICHER Baumkultus, Abbildungen, No 23 BOUILLON, Musée d Ant I, pl 79 MÜLLER u WIESELER II Tfl 39 No 465

[34]) Das Werk hat beträchtliche Restaurationen, aber, soweit ich es beurteilen kann, keine, die seinen landschaftlichen Eindruck in Frage stellen könnten Als ich das Original gesehen, beschäftigte ich mich noch nicht mit der vorliegenden Frage

Von kleineren Reliefs mit anmuthig ausgeführten landschaftlichen Hintergründen sind es besonders eine Anzahl, die in den Parterre-Cabineten von Villa Albani aufbewahrt werden, welche hervorgehoben werden müssen. Durchaus landschaftlich gestaltet mit mächtigen Felsen, auf denen eine ithyphallische Herme bemerkbar ist, und einem durch eine Platane und eine (ergänzte) Eiche bezeichneten Walde ist der Hintergrund auf dem Relief eines neben seinem Pferde stehenden Kriegers oder Jägers [35]. Eine vollständige Landschaft mit dem Felsen, der Höhle und mächtigem in zwei Reliefflächen ausgemeißelten Eichbaum bildet die Darstellung hinter dem Kyklopen Polyphem [36]. Sehr interessant ist auch die Landschaft auf dem eigenthümlichen Relief des Alexander und Diogenes [37], sowie auf dem des Baues des Schiffes Argo [38]. Die angeführten Beispiele müssen genügen. Als eigentliche landschaftliche Darstellungen im Relief sollen nur einige fernere mit rein idyllischer Staffage in's folgende Kapitel verwiesen werden. Dass in der That die spätere Plastik der alten Welt den veränderten landschaftlichen Natursinn in reicher Weise wiederspiegelte, wird aus dem Gesagten bereits zur Genüge hervorgegangen sein.

Interessant ist es in dieser Beziehung auch, die Münzen zu vergleichen. Die Münzen, die geschnittenen Steine und die Reliefs auf Gefäßen u. s. w. könnten in reicherem Maße für unser Thema herangezogen werden. Aber es würde uns zu weit führen, näher auf sie einzugehen. Nur der attischen Münzen, deren Entwicklungsgeschichte auch in der uns angehenden Beziehung interessant ist, soll beispielsweise gedacht werden. Auf den Münzen der älteren Zeit finden sich keine landschaftlichen Andeutungen irgend welcher Art [39], auf den Münzen der Diadochenzeit findet sich neben dem Kranze, der sie umfasst, nicht selten der Oelbaum in ganzer Gestalt abgebildet [40], aber erst auf den Münzen der Kaiserzeit erscheint, außer auch noch viel landschaftlicher ausgeprägten Bäumen [41], die Akropolis von Athen als vollständige landschaftliche Vedute [42], wie z. B. Nürnberg und Augsburg auf Münzen dieser Städte vom vorigen Jahrhundert. Ueberhaupt gehören Abbildungen von einzelnen Gebäuden, z. B. Tempeln und Triumphbogen, und von ganzen städtischen Ansichten, Hafenanlagen und dergleichen auf den römischen Kaisermünzen durchaus nicht zu den Seltenheiten [43]. Auf Münzen von Kerkyra finden sich Darstellungen der Gärten des Alkinoos [44].

Was die Einzelgestaltung der landschaftlichen Gegenstände in der Plastik, im Relief sowohl wie in der Rundbildnerei, anbetrifft, so folgt sie in der Regel realistischen Intentionen, wie denn die Anbringung derartiger landschaftlicher Zuthaten in der Plastik schon an sich eine realistische Tendenz bekundet. Natürlich aber müssen die Formen sich den nothwendigen plastischen Stil-

[35]) Zoega, Bass. ant. I, p. 169. »Beschreibung Roms« III, II. S. 491.
[36]) Winckelmann, Mon. ined. I, p. 43, No. 36. Zoega, Bass. II, p. 12.
[37]) Winckelmann, a. a. O. No. 174. Zoega, I, p. 135, »Beschreibung Roms« III, II. S. 492.
[38]) Winckelmann, Frontespiz der Mon. ined. Zoega, II, p. 210.
[39]) Beulé, Monnaies d'Athènes, p. 1—79.
[40]) Beulé, a. a. O. p. 256, 285.
[41]) A. a. O. p. 390, 391, 392, 393.
[42]) A. a. O. p. 394. Müller u. Wieseler, I, Tfl. XX, No. 104.
[43]) Man vgl. bsp. z. B. Müller u. Wieseler, Denkm. II, Tfl. I, No. 11 a, Tfl. VI, No. 72 a.
[44]) K. O. Müller, Hdbch. (1846), § 435, Anm. 5, S. 704. Vgl. noch Helbig, Untersuchungen, S. 285 f.

gesetzen fügen. Die Felsenpartien werden ohne Weiteres im Stein nachgeahmt werden können, ebenso die Gebäude, bei deren Darstellung die Reliefbildner nur leicht in Konflikt mit der Perspektive gerathen. Die Bäume dagegen werden nach wie vor in der schon im vorigen Abschnitt [45]) besprochenen Weise stilisirt. Die Baumkronen werden nicht als Ganzes, wie in der Malerei, aufgefafst, sondern vollständig in ihre Bestandtheile aufgelöst und nur in einzelnen charakteristischen Aesten und Blättern zur Anschauung gebracht. Auf diese Weise sind besonders Pinien, Platanen, Eichen, Lorbeerbäume und Rebstöcke leicht zu unterscheiden [46]). Wo die Kronen auch in der Plastik fester geschlossen erscheinen, ist die direkte Beeinflussung durch die Malerei deutlich erkennbar. — Die Wasserdarstellungen, die in keiner Weise mehr vermieden werden, müssen natürlich auch einer gewissen Stilisirung unterliegen, wie sich das bei Nachbildungen des Flüssigsten im Festesten von selbst versteht; aber sie sind in der Plastik dieser späteren Zeit doch in der Regel nichts weniger als konventionell oder ornamental stilisirt, sondern jeder Bildner findet sich mit ihnen ab, so gut er kann, und oft kommen die Wasserwellen auch im Marmor ganz frisch und natürlich, oft freilich auch hölzern und unbeholfen genug, zur Darstellung. Gelegentlich, wie auf dem Sarkophage der Uffiziengallerie No. 78, werden die bläulichen gewellten Adern des Marmors benutzt, um aus der Noth eine Tugend zu machen und die Meereswellen auch in der Färbung annähernd nachzuahmen.

Die schwächste Seite bei der Darstellung landschaftlicher Hintergründe in der Plastik wird stets die Gesammtkomposition bleiben. Gröfsere landschaftliche Darstellungen ohne Perspektive sind undenkbar. Die Perspektive aber setzt eine Fläche voraus, wie auch die Netzhaut unseres Auges eine Fläche ist. Die Reliefs mit drei oder mehr Schichten, wie die römischen Triumphalreliefs, können doch nur ziemlich konventionell zwischen Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund unterscheiden. Die wirkliche, auf der Fläche dargestellte Perspektive leitet unmerkbar von dem einen Plane zum anderen hinüber. Die perspektivische Darstellung setzt einen einzigen festbestimmten Standpunkt des Beschauers voraus. Die Plastik aber würde sich, sobald sie sich dieses Gesetz der Flächendarstellung aneignete, ihrer eigensten Vortheile selbst berauben. Sogar die weitgehendsten Versuche in dieser Beziehung, wie GHIBERTI sie an seinen Bronzethüren gemacht, können durch ihre glänzende Ueberwindung der Schwierigkeit zwar überraschen und uns zeitweilig alle Bedenken vergessen lassen, aber auch sie werden bei strengerer Kritik nur das aufgestellte Prinzip bestätigen [47]). Es ist daher natürlich, dafs im Relief diejenigen landschaftlichen Kompositionen, welche auf perspektivische Darstellungen möglichst verzichten und mit den allereinfachsten Mitteln zu wirken suchen, ihren Zweck am Besten erreichen und uns künstlerisch in die am

[45]) Oben, S. 139—140.

[46]) Beispielsweise mögen hier nach BENNDORF u. SCHÖNES Katalog (S. 414), verschiedene Bäume der plastischen Bildwerke des lateranensischen Museums genannt werden: »Bäume mit Blättern u. Zweigen, No. 250—289. Der Hesperiden 459. Cypressen 318b, 620. Dattelpalme 353, 546. Eiche 11, 387. 522. Feige 24. 54, 283, 408. Lorbeer 10. 212. 282. 305b, 420. Oel 66, 212, 216. 282, 293, 402. 415, 488, 490. Pinie 125, 248. 280, 282. 293. 408, 415. Wein 293. 310, 318b«. Abbildungen verschiedenes Baumarten nebeneinander findet man z. B. auf den Tafeln von BOETTICHER'S Baumkultus der Hellenen. Charakteristisch ausgeprägt erscheinen sie auch auf den von BRAUN publizirten zwölf Basreliefs.

[47]) Etwas anders fafst PHILIPPI in seiner Abhandlung über die röm. Triumphalreliefs die Sache auf.

meisten landschaftliche Stimmung versetzen werden. Man vergleiche in dieser Beziehung nur das besprochene Relief des den Panther mit seiner Jagdbeute foppenden Satyrs des Louvre oder auch das erste der von BRAUN publizirten Reliefs des Palazzo Spada mit den Parislandschaften, besonders mit dem Bilde des Paris und der Oinone der letzteren Sammlung. Auf diesen ist ein viel grösserer landschaftlicher Apparat in Anwendung gebracht, aber jene werden uns eine weit anmuthigere landschaftliche Stimmung mittheilen.

Nächst der Reliefbildnerei wird uns die Vasenmalerei der in Rede stehenden Zeit für unsere Untersuchung interessiren. Es wird uns interessiren, zu erfahren, ob und wie weit diese Kunstgattung den Umschwung mitgemacht hat, den, schon nach den Schriftquellen zu urteilen, die Tafelmalerei seit Apollodoros und Zeuxis in Bezug auf die malerische Auffassung der Welt der Erscheinungen und in Folge dessen auf die gelegentliche Mitbehandlung landschaftlicher Hintergründe durchgemacht hat.

Als die eigentlichen Repräsentanten der Vasenmalerei nach der Zeit Alexanders des Grofsen gelten mit Recht die grofsen Prachtgefäfse Unteritaliens. Diese zunächst sind daher in den Kreis unserer Untersuchung zu ziehen. Von vornherein müssen wir die interessante Thatsache konstatiren, dafs, nach dem Urteil der besten Kenner die grofsen figurenreichen Darstellungen dieser Vasen eine entschiedene Beeinflussung seitens der tragischen Bühne zeigen[48]). Sie behandeln dieselben Stoffe, oft in direkter Anknüpfung an Tragodien, vielleicht sogar an die Buhnendarstellungen solcher Tragodien. Halten wir hiemit die andere, im Laufe dieser Untersuchungen klar gewordene Thatsache zusammen, dafs die grofsere Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes in der Tafelmalerei seit Apollodoros eine Folge der ähnlichen und früheren Versuche der tragischen Buhnendekorationsmalerei gewesen ist, so können wir wohl erwarten, auch in der genannten Vasenmalerei, welche ähnlichen Beeinflussungen unterworfen war, eine ähnliche Gestaltung des Hintergrundes zu finden.

In der That nun ist der Einfluss der tragischen Bühne in dem ganzen Arrangement, auch in dem Arrangement der szenischen und landschaftlichen Zuthaten, auf den Gefäfsen der genannten Gattung unverkennbar. Die Darstellung breitet sich mächtig aus und das Terrain fangt an in verschiedenen Abstufungen in die Komposition hereinzuspielen. Bäume, Felsen, Gewässer, vor allen Dingen aber Gebäude sind mehr im Sinne der Skenographie mit der figürlichen Darstellung in Verbindung gebracht. Nicht in der Darstellung derartiger landschaftlicher Gegenstände überhaupt liegt die Neuerung; wir haben sie ja auf den Vasengemälden der früheren Zeiten bereits oft eine wichtige Rolle spielen sehen. Die Neuerung liegt vielmehr zunächst nur in der Anordnung aller dieser Gegenstande zu einem Gesammtbilde. In dieser Beziehung springt der Unterschied sofort in die Augen.

Besonders ist es die sehr beliebte Darstellung eines säulengeschmückten Gebäudes, sei es eines Tempels, eines Palastes, eines Heroons oder auch nur eines grofseren Grabmals, in der Mitte der gesammten, oft die ganze Fläche der grofsen Vasen einnehmenden Komposition, welche einen zusammenhaltenden Hintergrund liefert, und zwar ganz in dem Sinne der antiken Bühnendekoration ihn liefert. JAHN erinnert aufserdem daran, dafs, wie auf der alten Bühne die Götter auf dem Theologeion über der Hauptdarstellung er-

[48]) JAHN, Einleitung S. 225 ff.

fchienen, fo auch hier die Götter oft in dem oberen Theile des Bildes angebracht find [49])

Zu gleicher Zeit kann man auf denjenigen Vafengemälden der in Rede ftehenden Gattung, welche die ganze grofse Fläche des Gefäfses ohne Streifeneintheilung bedecken, deutlich das Beftreben bemerken, Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund in der Anordnung der Figuren zu unterfcheiden und durch die Angabe der Bodenlinien zu verfinnlichen.

Nur mufs freilich fofort hier betont werden, dafs ein wirklicher malerifcher und perfpektivifcher Zufammenhang des landfchaftlichen Hintergrundes, wie wir ihn, fchon nach den Schriftquellen zu urteilen, in der Wand- und Tafelmalerei diefer Zeit wenigftens als erftrebt vorausfetzen dürfen, fich in diefer Vafenmalerei niemals findet. Man hat ihn hier abfichtlich verfchmäht, fcheint es. Obgleich nämlich jetzt wieder verfchiedene Farben, ornamental verwerthet, als gelegentliche Zuthaten Mode werden, fo bleiben die Darftellungen im Wefentlichen doch thonfarbig auf fchwarzem Grunde. Am öfteften wird noch Weifs neben dem Roth oder Gelb des Thones angebracht. Der Grund, wie gefagt, bleibt fchwarz und fchliefst damit die Herftellung eines landfchaftlich zufammenhängenden Hintergrundes aus. Was hinter einanderftehend gedacht ift, wird ohne perfpektivifche Verkleinerung über einander angebracht [50]). Bei Szenen, die im Freien fpielen, kommt aber trotzdem eine Berggegend oft ganz klar als Hintergrund zur Anfchauung, indem die oberen Figuren z. B. nur mit dem Oberkörper, wie hinter einem Berge hervorragend, dargeftellt werden oder fonft durch die Gruppirung der einzelnen Geftalten ohne Andeutung von Bodenlinien [51]). Diefes ift die primitivfte Art. In anderen Fällen werden die Gebirge durch feine rothe Konturen deutlich veranfchaulicht, hinter denen dann z. B. der Sonnenwagen emportaucht oder Götter oder allegorifche Perfonen erfcheinen [52]). Am öfteften werden die verfchiedenen Terrainverhältniffe aber durch punktirte Bodenlinien, gelb oder weifs, oder gelb und weifs, angedeutet [53]). Das fchliefst jedoch nicht aus, dafs einzelne Felspartien, jetzt wie früher, ja, jetzt öfter als früher, in naturaliftifch gemeinter Weife, nicht durch Punkte, nicht durch Linien, fondern durch Flächen in den Farben der Figuren, oft mit Braun und Weifs fchattirt, dargeftellt werden [54]). Aber ich wollte zunächft noch nicht vom Einzelnen, fondern von der für uns am wichtigften Anordnung des Ganzen fprechen. Diefe ift, wie aus dem Gefagten hervorgeht, weit mehr im Sinne eines

[49]) A. a. O. S. 227.

[50]) Dafs in der vielleicht gleichzeitigen Thonvafe von Kameiros wie NEWTON in feiner Publikation derfelben (S. 7) annimmt, ein perfp. Zurücktreten durch die zurücktretenden Theile der Vafe gemeint fei, erfcheint mir unwahrfcheinlich. — Sehr intereffant ihres perfpektivifch angeordneten Hintergrundes wegen, wie überhaupt in landfchaftlicher Beziehung fehr intereffant, würde die als Orakel des Trophonius bezeichnete Vafe fein, die Annali dell Inst., Vol. I tav. d'agg. H n. I (nach von WIESELER, Theatergebäude) abgebildet ift. Ihre Unechtheit ift heute doch wohl allgemein anerkannt.

[51]) DUBOIS MAIS. Intr. XXX, XXXII. Arch. Ztg. 1846, pl. XLV. Wiener Sammlung V, 99. Auf der Kadmosvafe DUBOIS I n. II. 1 find die Bruftbilder der Götter doch wohl als aus Wolken blickend zu denken.

[52]) MILLINGEN, Peintures de vases grecs 43. — Befonders deutlich auf der Karlsruher Vafe mit dem Parisurteil.

[53]) DUBOIS, a. a. O. XI, LXXVII, LXXXVI, LXXXIX. — MILLINGEN, a. a. O. 19, 23, 24, 37. GERHARD Apul. V. I, VIII, XI, XII u. oft.

[54]) MILLINGEN, 15, GERHARD Apul. V. VI, unten VIII, X. DUBOIS, a. a. O. II, 1 u. oft in den Sammlungen, z. B. Wien, Schrank IV, 45, 100.

landschaftlichen Hintergrundes gemacht, als auf den früheren Vasen, aber nur im Sinne eines solchen, von einem erstrebten realistischen Scheine kann hier keine Rede sein, nur von symbolischen allgemeinen Andeutungen, die nur nicht, wie früher, sich damit begnügen, irgend einen passenden landschaftlichen Gegenstand in Reihe und Glied mit den Figuren aufzustellen, sondern diese Bodenlinien, Gewächse, Felsstücke und Gebäude nicht im Anschluss an die Bühnenmalerei, aber doch noch ganz in der Technik der Vasenmalerei im weiteren Raume gruppiren.

Das intensivere landschaftliche Naturgefühl der Zeit zeigt sich dann auf den Vasengemälden vor allen Dingen in der reichen Auswahl von Naturpersonifikationen, welche den in der gedachten Weise angeordneten Hintergrund klären und beleben. Von ihnen ist in einem früheren Kapitel bereits die Rede gewesen. Besonders sind es die Luft- und Lichterscheinungen, welche, dem ganzen Stile entsprechend, nicht wohl anders, als durch Personifikationen zur Darstellung gebracht werden konnten. Nur treten freilich Sterne oft genug in Verbindung mit ihnen auf, ja, nicht nur die Sterne, auch andere Himmelserscheinungen [55]), aber zu einer landschaftlichen Wirkung bringen diese Darstellungen es nicht, auch sie sind mehr nur symbolische Lokalbezeichnungen.

Der ziemlich ausgebildete dekorative Konventionalismus, welcher diese ganze schwungvolle Vasenmalerei beherrscht, zeigt sich eben deutlich genug in der Anordnung des Ganzen, er zeigt sich aber auch deutlich in der Behandlung der einzelnen landschaftlichen Gegenstände, nicht, dass jetzt nicht einzelne Bäume, wie Lorbeerbäume, Palmen u. a. reicher, üppiger und ebenso natürlich gebildet worden wären, wie auf früheren Vasengemälden [56]), nicht, dass nicht einzelne Felsenpartien, Felsenhöhlen [57]) und dergleichen auch jetzt noch gelegentlich so natürlich charakterisirt würden, wie dieser Stil es überhaupt zuliess. Aber wir finden neben diesen Darstellungen ebensogut, wenn nicht öfter, ganz konventionelle Behandlungsweisen landschaftlicher Gegenstände. Von der Bodenandeutung durch punktirte Linien ist schon die Rede gewesen, fast jedes apulische Vasenbild hat sie aufzuweisen, auch die Pflanzen sind oft selbst bis zur Unkenntlichkeit ungemäl einer bestimmten Naturform stilisirt, besonders die Blumen und Kräuter, welche in reichster Weise den Bodenandeutungen dieser Vasenbilder entspriessen, sie sind oft ganz so konventionell stilisirt, wie wir es auf den uralten orientalisirenden Vasen fanden und gehen oft unmerklich in die pflanzliche Ornamentik über, welche grosse Theile dieser Gefässe bedeckt [58]). — Das Wasser ist ebenfalls sehr verschieden dargestellt, mitunter fast naturalistisch, ja, in einem mir bekannten Falle sogar durch dicke blaugrüne Farbenkleckse [59]), mitunter aber ist es auch ganz im ornamentalen Stile des strengen Wellenschema's dargestellt [60]). In dieser letzteren Gestalt kommt es sogar, wie in der vorigen Anmerkung zitirt, in

[55]) Millingen, Peint. I. — Gerhard, Apul. Vasenbilder XI., Heydemann, Vasen des Museo nazionale. 2883, 3226, 3412, 3219, 3221, 3256.

[56]) Millingen, Peint. pl. 6, 23, 37. — Gerhard, Apul. Vasenbilder I. V, 2, VIII, IX, XI. Arch. Ztg. 1869. Tfl. 18.

[57]) Besonders auf den Kadmosvasen, wie Dubois Maisonneuve, Introd. II, 1 vgl. ebenda XX.

[58]) Z. B. Gerhard, Apul. Vas. I, IX, XI; vgl. II. III. IV, VI.

[59]) Auf der von Newton publizirten Thetisvase von Kameiros, die dem Stile nach sich den letzten anschliesst, übrigens reich polychromirt ist.

[60]) Gerhard, Apul. Vasen C. oben, vgl. Ant. du Bosphore Cimmerien LXI.

Fällen vor, wo es als Bestandtheil des landschaftlichen Hintergrundes oder Vordergrundes auftritt, aber öfter kommt es in dieser rein ornamentalen Gestalt doch vor, wo es eine symbolische Beziehung zum Wasser andeutet, so an den Gewandsäumen von Wassergottheiten[61]), und so an den Rändern der in den Sammlungen oft vorkommenden Fischschüsseln und Fischteller, deren Flächen mit Fischen und Seethieren geziert sind. Solche Fische, Muscheln und Seethiere aller Art dienen übrigens oft noch auf den unteritalischen Vasen der in Rede stehenden Zeit ihrerseits, freilich sie selbst in natürlicherer und schwungvollerer Ausführung, als früher, als einzige und in diesem Stile genügende Andeutung des Wassers auch innerhalb der gemeinten Landschaft[62]), ja, es kommt in einigen glänzenden Fällen vor, dass Fische und Seethiere auf einem durch Linien abgesonderten Streifen (auch die Streifeneintheilung wird jetzt neben der Bedeckung der ganzen Fläche durch eine einzige Darstellung wieder aufgenommen) unter dem Hauptstreifen dargestellt sind, welcher eine Szene mit Wasserhintergrund darstellen sollte. In dieser Art der Darstellung, wie in dem derartige Szenen wohl einfach einfassenden ornamentalen Wellenschema ist dann freilich die nur symbolische Andeutung des Lokales auf die Spitze getrieben[63]).

Wo derartige Dinge vorkommen und wo die häufig sinnlos angebrachten Rosetten, Pflanzenornamente, Sterne und gar Füllfiguren beweisen, dass es der ganzen Darstellungsweise mehr um eine prachtvolle Ausschmückung des grossen Raumes, als um natürliche Komposition zu thun ist, da können wir eine wirkliche natürliche Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes nicht erwarten. Gleichwohl haben wir gesehen, dass, derselben Quelle folgend, wie die Tafelmaler, wenngleich wohl unabhängig von dieser, die Vasenmalerei der Zeit nach Alexander dem Grossen, wie sie in erster Linie durch die grossen unteritalischen Prachtgefässe repräsentirt wird[64]), ihren Hintergrund in ihrer Weise räumlich zu erweitern und landschaftlich auszuschmücken bestrebt ist, und dass dabei in Verbindung mit den Naturpersonifikationen auf manchen Vasen Darstellungen von reicher landschaftlicher, wenn auch mehr symbolischer, als natürlicher Wirkung zu Tage gekommen[65]).

Mehr auf Einzelnes einzugehen, reicht der Raum nicht aus. Die in den Anmerkungen angeführten Publikationen und in noch reicherem Masse die unpublizirten Theile der grossen Sammlungen, liefern reichliche Belege für das Gesagte.

Wir sehen es jetzt klar genug, dass wir uns, um uns über wirkliche landschaftliche Hintergründe in der alten Kunst zu unterrichten, zu den eigentlichen Gemälden wenden müssen. Weitaus das Wichtigste, was von diesen erhalten ist, sind die dekorativen Wandmalereien, welche theils in Rom, theils

[61]) Z. B. MILLINGEN, Peintures pl. 12, vgl. Text p. 24.

[62]) So auf der Europavase, MILLINGEN, Peintures, 25. GERHARD, Apul. Vasenbilder VII, oben.

[63]) GERHARD, Apul. V. VII, oben, X, C, D.

[64]) Eine ähnliche Behandlungsweise zeigen übrigens auch im griechischen Kulturgebiete gefundene Vasen, deren Stil auf dieselbe Zeit hinweist, wie ich z. B. einer Vase des »Bosporus Cimmérien« und von Kameiros bereits gedacht habe. Auch in attischen Gräbern sind Vasen mit ähnlich freier Bodenbehandlung gefunden worden, z. B. STACKELBERG, XXIV, 4, XXIX.

[65]) Als besonders ansprechend landschaftlich abgeschlossen vgl. man noch z. B. die Iphigeneiavase Mon. Inst. II, 43 (Ann. IX, S. 198—209), ferner Mon. V, 12, die Kadmosvase, DUBOIS-MAISONNEUVE, Intr. II, 1, Annali dell Inst. 1868, tav. d agg. E.

in den vom Vesuv verschütteten kampanischen Städten wieder ausgegraben worden sind, unter ihnen sind die letzteren wenigstens der Anzahl und der Mannichfaltigkeit ihrer Gegenstände nach wieder die wichtigsten. Soweit es sich nur um die landschaftlichen Hintergründe handelt, können wir unseren Untersuchung daher im Wesentlichen auf die kampanischen Wandgemälde beschränken.

Die wenigen von ihnen, welche mit einiger Sicherheit ihrem Ursprunge nach in die nationalhellenische Blüthezeit zu verlegen sind, sind im vorigen Abschnitte bereits auf ihre landschaftlichen Hintergründe hin untersucht worden. Wir haben gesehen, dass sie in dieser Beziehung noch einfach und anspruchslos auftraten, wenngleich der landschaftliche Zusammenhang, wie wir es seit der Zeit des Apollodoros erwarten konnten, häufig schon fühlbar genug hergestellt war. Uns bleibt jetzt die grosse Masse jener Gemälde zu untersuchen übrig. Dass diese auch meiner, wie HELBIG's, wie wohl der meisten Forscher Meinung nach, auch ihrer Komposition nach der Zeit nach Alexander dem Grossen angehört, folgt aus meiner früheren Ausscheidung nur einzelner Bilder von selbst. In der That glaube ich, dass HELBIG in seinen »Untersuchungen« den Beweis hierfür zur Genüge erbracht hat. Verschiedener Meinung konnte man allenfalls noch darüber sein, wie viele der Gemälde dieser Masse alexandrinisch-griechischer Erfindung, wie viele von ihr kampanischer Erfindung seien. — Im Allgemeinen aber bin ich der Ueberzeugung, dass HELBIG auch in dieser Beziehung völlig das Rechte gesehen hat, ganz wenigstens, so weit der figürliche Theil der Bilder in Betracht kommt. In diesem Kapitel aber haben wir es ja nur noch mit den landschaftlichen Hintergründen zu Figurenbildern zu thun. Ich präjudizire meiner späteren Untersuchung daher in keiner Weise, wenn ich vorerst und soweit die Figuren in Betracht kommen, HELBIG's Resultate einfach akzeptire.

Demnach wären nur wenige und rohe und meist nur zu vorübergehenden alltäglichen Zwecken erfundene Bilder kampanischer Erfindung, die Mehrzahl der Gemälde, ja, fast alle jene anmuthigen dekorativen Gemälde, die nur des Schmuckes der Wände wegen erfunden, wären in irgend einer Weise mit der griechischen Kunst und Kultur, wenn auch freilich nur der hellenistischen der Diadochenzeit, die ja international genug war, in Zusammenhang zu bringen.

Ich will daher kurz vorweg jene notorisch und unbestreitbar kampanischen Kompositionen auf ihre landschaftlichen Hintergründe untersuchen.

In erster Linie kommen hier die Szenen aus dem städtischen Leben in Betracht, die bei HELBIG (Wandgemälde, S. 356—371) unter der Bezeichnung römisch-kampanisches Genre zusammengefasst werden. Bei einigen dieser Bilder heben die rohen figürlichen Darstellungen sich ohne jeden Hintergrund von dem weissen oder rothen Wandgrunde ab, so bei den Szenen aus dem sogenannten Lupanar, der Fullonica u. a. Bei anderen, besonders den im Freien spielenden, ist ein Hintergrund angedeutet, aber auch nur angedeutet: so der Venustempel auf dem Bilde des festlichen Aufzuges, H., No. 1479 [66]), der sich im Uebrigen von keinem Hintergrunde abhebt, durchgehend angedeutet ist er wenigstens auf der Reihe von Forumszenen, H., No. 1489—1500 [67]). Wenn HELBIG sagt, ihr Hintergrund entspreche »genau

[66]) Abgebildet Giornale degli scavi, N. S. I, tav. VI.
[67]) Abgebildet Pitture d'Erc. III, p. 213, 221, 227.

der Architektur des pompejanischen Forums«[68]), so vermag ich das freilich nicht einzusehen; aber die Säulenhallen eines Forums, hie und da nebst angrenzenden Gebäuden und nebst Reiterstatue, sind sicher zu erkennen. Vollständig ausgeführt in einer Art landschaftlichen Zusammenhanges ist der Hintergrund nur auf dem interessanten, schon mehr historischen Bilde, welches den Kampf der Nukeriner und Pompejaner im Amphitheater von Pompeji darstellt[69]). Helbig rechnet dieses Bild geradezu zu den Landschaften[70]). Ich kann es nicht zu denselben zählen, weil die Absicht des Malers doch offenbar nur war, den genannten, auch von Tacitus (Ann. XIV, 17) berichteten Kampf darzustellen, und das Lokal des Kampfplatzes zu veranschaulichen, nicht aber eine Landschaft abzubilden. Wenigstens verräth sich keine besonders landschaftliche Intention in dem Bilde, wenngleich sein ausgeführter und allerdings im Gesammteindruck vorwiegender Hintergrund bei den flüchtigen kleinen Figuren der Hauptdarstellung sehr interessant ist. Die Stadtmauer mit vorspringenden Gebäuden, zwischen denen ein großes Zelttuch ausgespannt ist, bildet den hinteren Abschluss, in der Mitte steht das pompejanische Amphitheater, unbeholfen, aber doch noch heute im Vergleich mit dem Urbilde kenntlich dargestellt, neben ihm ein Haus mit rechteckigem Grundriss und flachem Dache, wie es scheint, vorn aber bildet eine Anzahl von Bäumen mit Buden und Zelten einen lebhaften Vordergrund. Das Ganze ist mit sehr hohem Horizonte, man könnte sagen: völlig aus der Vogelperspektive, dargestellt; aber flüchtig und roh, wie alle diese Malereien kampanischen Ursprungs[71]).

Im Uebrigen wäre noch der Sakral- und Kultusbilder in diesem Zusammenhange zu gedenken. In der vorliegenden Bildung sind doch auch sie als Produktionen pompejanischer Gestaltung aufzufassen. Das von der vorigen Gattung Gesagte gilt im Allgemeinen auch von ihnen. Doch sind sie fast immer auf weißem Grunde dargestellt. Die Schlangenaltäre sind dabei mit reichlichem Grün, in der Regel jedoch mit ziemlich konventionellen Blüthenstauden umwachsen dargestellt[72]). Auch sind wohl Lorbeerbüsche zwischen den Windungen der Schlangen angedeutet[73]). Auch sonst kommt einzeln einmal ein Baum auf Bildern dieser Gattung vor. Von einem geschlossenen Hintergrunde aber kann hier keine Rede sein. Eine Ausnahme könnten die ägyptisirenden Bilder machen, wie H. 1 und H. 1111 und 1112, wenn sie in diese Klasse zu setzen wären[74]). Doch kann man über ihren Ursprung zweifeln.

Jedenfalls können wir im Allgemeinen nicht behaupten, dass die Bilder, deren kampanischer Ursprung sicher ist, eine besondere Vorliebe für die Verbindung eines landschaftlichen oder überhaupt eines geschlossenen Hintergrundes mit ihren Figurendarstellungen zeigen. Es mag das freilich zum Theil an den dargestellten Gegenständen liegen. In einigen Fällen, wie dem des Amphitheaterbildes, führte doch gerade die realistische Absicht, die in

68) Untersuchungen S. 73.
69) Abgeb. Giornale degli scavi N. S., I, VIII.
70) Untersuchungen S. 73, S. 95.
71) Das Original befand sich 1872 in der pompejanischen Terrakottensammlung des Museo nazionale zu Neapel.
72) Z. B. Pitture d'Erc. IV, 65.
73) Helbig, Wandgem. No. 7.
74) Vgl. Helbig, Untersuchungen, S. 91 unten.

allen dieſen Bildern unverkennbar iſt, zu einer unbefangenen, wenn auch unbeholfenen Mitdarſtellung des geſammten Lokals.

Viel reicher wird in dieſer Beziehung unſere Ausbeute bei einer Betrachtung der Mehrzahl der kampaniſchen Wandbilder, der Wandbilder wahrſcheinlich helleniſtiſchen Urſprunges ausfallen. Durchwandern wir, unſere Aufgabe im Sinne, die Gemächer Pompeji's oder die kampaniſchen Gemäldeſäle des Neapler Muſeums oder durchblättern wir in dieſem Sinne die groſse alte Publikation der herkulaneniſchen Akademiker, ſo wird uns freilich, zumal im Vergleich mit einer Durchwanderung moderner Gemäldegallerien in demſelben Sinne, ſofort eine groſse Verſchiedenartigkeit in der Behandlung des Hintergrundes auffallen. Der moderne Maler verſäumt es nur in äuſserſt ſeltenen Fällen, den Hintergrund ſeines Figurengemäldes landſchaftlich oder architektoniſch zuſammenzuſchlieſsen; nur bei einzelnen Geſtalten, beſonders Halbfiguren, werden wohl Ausnahmen gemacht. Der antike Maler aber, das entdecken wir ſofort, hat ebenſooft auch noch in der ſpäten Zeit, in welcher die Bilder Herkulaneums und Pompeji's entſtanden, gar kein Gewicht auf den Hintergrund gelegt, als er ihn ſorgfältig ausgeführt hat[75]).

Es wird angebracht ſein, ſofort nach dem Grunde dieſer Verſchiedenheiten zu fragen. Iſt der Kunſthandwerker in der Geſtaltung des Hintergrundes ſeiner Figurenbilder nur der Laune des Augenblicks gefolgt? Oder war es die Verſchiedenheit der dargeſtellten Gegenſtände, welche eine verſchiedene Behandlung des Hintergrundes bedingte? Oder iſt der Hintergrund eines jeden Bildes von ſeiner erſten künſtleriſchen Konzeption mitüberkommen und in dieſe Dekorationsmalerei herübergekommen, ſo daſs wir gar aus der Bildung der Hintergründe auf den Urſprung der Bilder ſchlieſsen könnten? — Ohne Zweifel treffen alle dieſe Gründe bis zu einem gewiſſen Grade zu, wenngleich uns die Mittel fehlen, ſie im Einzelnen nachzuweiſen. Die Hauptſache aber ſcheint mir eine andere zu ſein. Wir werden trotz aller geiſtreichen Kombinationen und aller gelehrten Rhetorik bei der Betrachtung der kampaniſchen Wandmalerei irre gehen, wenn wir als ihren leitenden Grundſatz nicht die dekorative Wirkung anerkennen und feſthalten. Auch alle jene Gemälde, welche offenbar Tafelbildern der helleniſtiſchen Zeit nachgeahmt ſind, ſind in ihrer Reproduktion al fresco jedesmal der beabſichtigten dekorativen Geſammtwirkung der Wand, an welcher ſie angebracht ſind, ja des Raumes, in dem ſie ſich befinden, angepaſst. Die verſchiedene Farbenſtimmung ganz ähnlicher Kompoſitionen beweiſt es auf's Unzweideutigſte. Je nachdem der Wandgrund gelb, roth, grün, ſchwarz oder weiſs war, muſsten die einzelnen Gemälde, die von ihm ſich abhoben, verſchieden geſtimmt werden. Weniger zeigt ſich dieſes aber in den Lokalfarben der Gewänder z. B., als gerade in der Behandlung des Hintergrundes, durch welchen das Gemälde erſt ſeinen einheitlichen Ton erhielt. So gern ich daher die Möglichkeit zugebe, daſs wir in einzelnen Fällen, wie ich es ja oben (Abthlg. II, Kap. 5, S. 170—172) durchzuführen verſucht habe, aus der einfachen und ſtrengen Behandlung des Hintergrundes, beſonders wo die Figurendarſtellung dem entſpricht, mit auf einem älteren Urſprung des Gemäldes ſchlieſsen könnten, — als Regel wird man bei der groſsen Verſchiedenheit der Behandlung des

[75]) Von dem Hintergrunde dieſer Bilder, inſoweit ſie mit einiger Wahrſcheinlichkeit auf die frühere Epoche zurückweiſen, iſt bereits oben im fünften Kapitel des zweiten Hauptabſchnittes, S. 170—172, die Rede geweſen.

Hintergrundes auf im Uebrigen sich sehr ähnlichen Bildern daran festhalten müssen, dafs der ausführende Künstler sich zunächst nur an die dekorative Wirkung gehalten hat, die er erzielen wollte

Hieraus folgt, dafs ich eine koloristische Stimmung auf fast allen diesen Gemälden nur im Sinne der Dekoration, nicht im Sinne der Wiedergabe einer Naturstimmung anerkennen kann Ich glaube nicht mit ZAHN, dafs der Ton, welcher die Leda aus der Casa dei capitelli colorati (HELBIG, 144) umgab, einen eigenthümlichen Lichteffekt, wie bei einer Vision ausdrücken sollte Ich glaube nicht, dafs das Kolorit auf dem Bilde des Zephyros und der Chloris (HELBIG, 974) absichtlich dunkel wie im Dämmerlichte gewesen, vielmehr scheint mir der Hintergrund auf diesem Bilde früher viel klarer gewesen zu sein, als er sich jetzt darstellt. Ich glaube nicht an eine koloristische Naturstimmung auf dem Bilde des Phrixos und der Helle (HELBIG, 1251), vielmehr, wie ich oben (S 171) dargethan habe, nur an eine Wirkung des Firnisses, ja auch auf dem Bilde des Endymion und der Selene (HELB, 955) glaube ich zunächst ein Gelb des Firnisses in den von anderer Seite hervorgehobenen Ton hineinspielen zu sehen, ursprünglich scheint der Hintergrund graublau und röthlich gewesen zu sein, und dafs hiermit ein Dämmerlicht mit hat angedeutet werden sollen, will ich in diesem Falle nicht ganz ablaugnen, wenngleich der Ton der übrigen, denselben Gegenstand behandelnden Bilder dagegen zu sprechen scheint Auf einem Bilde (HELB, 959) z B. ist der Himmel sogar sehr intensiv blau Dagegen konnte ich mich von dem Kolorite »wie zwischen Mondschein und Morgenlichte« auf dem Bilde HELB, No 960 vor dem Originale wieder durchaus nicht überzeugen Sicher scheint mir eine Art von Nachtbestimmung nur auf dem Bilde des hölzernen Pferdes in Troja (HELB, 1326) zu sein, wenngleich man auch hier auf dem Originale mehr an den abgebildeten Fackeln, als der Farbengebung des Ganzen, erkennt, dafs es Nacht ist[76])

Dafs im Uebrigen die Art des Hintergrundes sich nach dem dargestellten Gegenstande richtet, versteht sich von selbst HELBIG[77]) theilt die mythologischen Kompositionen in epische, dramatische und idyllische ein und scheint geneigt zu sein, auch die Hintergründe an dieser Eintheilung theilnehmen zu lassen Wenigstens macht er darauf aufmerksam, dafs bei dramatischen Szenen, wenn sie sich auf einem räumlich charakterisirten Hintergrunde entwickeln, derselbe in der Regel ein architektonischer sei, wozu einerseits das Vorbild der Tragodie selbst, deren Hintergrund in der Regel ein architektonischer gewesen sei, andererseits aber auch die ästhetische Nothwendigkeit, bewegten Handlungen einen ruhigen Hintergrund zu geben, geführt haben mochte, sowie, dafs die Kompositionen von mehr idyllischem Charakter sich in der Regel vor dem Hintergrunde der freien Natur abspielen In sehr vielen, ja in den meisten Fällen, wird diese Eintheilung zutreffen Nur werden die Maler sich, wo es der Gegenstand, auch der dramatische, mit sich brachte, ebensowenig gescheut haben, einen landschaftlichen Hintergrund anzubringen, wie die Bühnendekorateure, und es bedarf daher keiner besonderen Erklarungen, um auf einigen dieser dramatisch bewegten Bilder, wie bei den Dirkedarstellungen, die landschaftliche Szenerie zu rechtfertigen Wir kommen auch ebensoweit, wenn wir die ganze Eintheilung weglassen

---

[76]) In wie weit ich eine Naturstimmung auf den eigentlichen Landschaften anerkenne, wird erst unten im allerletzten Kapitel ausgeführt werden

[77]) Untersuchungen S 82—84

Die Szenen, welche die reichsten landschaftlichen Hintergründe haben, sind natürlich diejenigen, die nicht nur nicht anders als im Freien spielend gedacht werden können, sondern welche auch schon durch die dichterische Gestaltung ihres Mythus mit einem die künstlerische Phantasie anregenden landschaftlichen Rahmen umgeben worden waren. Hieher gehören z. B. die Mythen des Parisurteils, welches auf den Höhen des Idagebirges stattfindet, der Dirke, welche über die einsamen Gipfel des Kithairon geschleift wird, der Europa, welche der Stier vom blumigen Gestade raubt und durch die blauen Meereswogen davonträgt, des Aktaion, welcher in heiliger Waldeinsamkeit die keusche Göttin beim Bade belauscht hat, der an den Felsen geschmiedeten Andromeda, welche Perseus befreit, dann des Narkissos, des Endymion, des Marsyas, des Kyparissos u. s. w. Bei einigen der zuerst genannten Mythen nimmt der landschaftliche Hintergrund eine solche Dimension an, dass die Bilder mehr Landschaften, als mythologische Darstellungen, zu sein scheinen, bei manchen ist dieses Verhältnis unverkennbar, so dass Jeder sie für Landschaften mit mythologischer Staffage, nicht aber mehr für Figurenbilder erklären würde. Die Grenze ist in diesen Fällen nicht immer leicht zu ziehen. Prinzipiell können wir zwar leicht sagen: Für mythologische Landschaften erklären wir diejenigen Darstellungen, bei denen es dem Maler augenscheinlich mehr um die Landschaft zu thun gewesen ist, als um die Handlung der mitdarzustellenden Figuren. Allein im Einzelnen wird es doch dem Gefühl überlassen bleiben müssen, hier die Entscheidung zu treffen. So existiren vom Parisurteil z. B. einige Exemplare, welche Jeder unbedingt für eine mythologische Landschaft erklären wird, wie das pompejanische Bild, Helbig, No. 1283b, von dem eine hübsche farbige Kopie in meinem Besitze ist[78]), andere, die kein Mensch für eine Landschaft erklären wird, wie Helbig, No. 1285[79]), dazwischen aber existiren Bilder desselben Gegenstandes, über deren Bezeichnung in dieser Beziehung man zweifelhaft sein könnte. Ebenso ist die Aktaionsage auf Gemälden behandelt, die Niemand für Landschaften ansehen würde, wie H., No. 252[80]), auf anderen, die man doch nur als Figurenbilder mit hübschem landschaftlichem Hintergrund ansehen würde, wie Helbig, No. 249[81]). Die Grenze zu ziehen, sagte ich, wird dem Gefühl überlassen bleiben müssen. Diejenigen dieser Bilder, welche mir die Bezeichnung als mythologischer Landschaften zu verdienen scheinen, werde ich unten im siebenten Kapitel einer eingehenderen Betrachtung unterziehen.

Bleiben wir jetzt bei den Figurenbildern mit landschaftlichem Hintergrunde, so lassen sich diese nach der Art ihrer Szenerie leicht ordnen. Das Meer zunächst bildet in der einfachsten Gestalt den Hintergrund auf den Bildern von Phrixos und Helle[82]), auf einem derselben (H., 1251, vgl. oben S. 171) füllt es den ganzen Grund des Rahmens aus, auf den meisten ist der Himmel über einer Horizontlinie, zu der er röthlich oder doch heller sich senkt, deutlich abgetheilt, auf einem (No. 1257) berührt der Widder mit den Hufen bereits ein Stück mitdargestellten festen Landes, während noch ein anderes Phrixos-Bild sich als Landschaft darstellt und später mitbehandelt

[78]) Im Umriss abgebildet in Helbig's Atlas, Taf. XVI.
[79]) Abgebildet R. Rochette, choix de peintures de Pompei pl. 11.
[80]) Abgebildet Atlas, Taf. VIII.
[81]) Abgebildet Atlas, Taf. VII.
[82]) Helbig, 1251—1258.

werden wird. Auch zu manchen Darſtellungen des Raubes der Europa bildet das häufig vortrefflich wiedergegebene und durch Delphine belebte Meer in ähnlicher Weiſe den einzigen Hintergrund [83]) — Kombinationen von Felſen und Meer, wie die Mittelmeerküſten ſie in reicher Mannichfaltigkeit aufweiſen, finden ſich auf einer ganzen Reihe von Darſtellungen: vor allen Dingen auf den Bildern der Befreiung der Andromeda durch Perſeus [84]), dann auf den Darſtellungen der Ariadne auf Naxos, meiſt mit dem am Horizonte noch ſichtbaren Schiffe des Theſeus, das Meer mitunter durch Delphine belebt [85]), ähnlich auf einigen Gemälden, welche Polyphem und Galatea darſtellen [86]), ferner auf einem Bilde der Befreiung der Heſione durch Herakles [87]), einer Darſtellung, die auch als völlige Landſchaft geſtaltet vorkommt, auf der durch ROCHETTE's Abbildung bekannten Darſtellung des Poſeidon und der Amymone, auf einem Bilde der auf Seriphos gelandeten Danae [88]) und ſonſt. — Felſen oder Gebirge ohne weitere Zuthaten oder nur mit einem wenig auffallenden Baum finden ſich am öfteſten auf Bildern, in denen Geſtalten des bakchiſchen Thiaſos dargeſtellt ſind: ſo auf einigen Gemälden der Heimholung der Ariadne durch Bakchos, wie HELBIG, No 1236, No 1240, ſo auch auf Bildern des Marſyas und Olympos, wie H., No 224, No 228, No 229 und des Marſyas und eines Hermaphroditen, H., No 230. — In innigerer Verbindung kommt eine aus Felſen und Bäumen gemiſchte Einſamkeit ſehr oft als Hintergrund vor, z. B. auf dem erwähnten Aktaionsbilde, H., No 249, ferner, in Verbindung mit der Quelle, auf einigen Narkiſſosbildern, die jedoch in der Regel noch eine Baulichkeit zwiſchen den Bäumen aufzuweiſen haben [89]). — Fels, Baumſchlag und Säulen ſind auch ein beliebter Hintergrund der Darſtellungen des den Pan belauſchenden Mädchens und der Bakchantinnen nachſtellenden Satyrn, ſowie der Endymionsbilder, H., 950–960. — Eigentlicher Wald oder Baumſchlag bildet am charakteriſtiſchſten den Hintergrund auf dem bekannten Bilde des Raubes des Hylas durch die Nymphen, wo er jedoch ſo gut wie ganz zerſtört iſt, und auf dem durch TERNITE's Abbildung ebenſo bekannten des ſogenannten Quellenorakels (H., No 1017). — Auch gibt es Gemälde, die vor der Auſsenſeite eines mehr landſchaftlich gruppirten Gebäudes ſpielen, wie das Iobild, H., No 138, das Ledabild, H., No 152, die Iſiskultusbilder, H., No 1111 u. 1112 und andere. — Bei allen dieſen Bildern ergibt ſich der Grund, weshalb gerade dieſer Hintergrund dargeſtellt iſt, von ſelbſt.

Reichere, mannichfaltiger belebte, aus Felſen oder Bergen, aus Bäumen und Gebäuden gemiſchte Hintergründe kommen auf einer Anzahl verſchiedener Bilder vor. Sehr hübſch und, obgleich durch Firniſs und Zeit vergilbt, doch noch ſehr klar und gut erhalten iſt der landſchaftliche Hintergrund auf dem Gemälde der Erziehung des Bakchos, HELBIG, No 376: Links ſind Felſen hinter einem ſtattlichen Baum gebildet, rechts ſpringt ein impoſanter Rundbau in die Augen. — Anmuthig ragt der Baumſchlag hinter

[83]) HELBIG, No 124—129.
[84]) HELBIG, No 1186—1189.
[85]) H., No 1218—1231. Die Mauern einer Stadt im Hintergrunde dazu auf No 1217.
[86]) H., 1132. Atlas Tf. XII.
[87]) H., No 1048—1052.
[88]) H., No 119.
[89]) Man vgl. H. 1338—1367.

einer Mauer und Gebäuden hervor auf den Erotennestbildern, H. 821—823. — Höchst bedeutend ist der Hintergrund auf dem Dirkebilde des Museo nazionale, eine wilde Fels- und Waldlandschaft darstellend (H., No. 1151); noch bedeutender auf der in Herkulaneum noch an Ort und Stelle befindlichen Darstellung desselben Gegenstandes, die ich 1872 nicht so absolut zerstört und unerkennbar fand, wie man nach der Bezeichnung mit dem Kreuze in Helbig's Kataloge (No. 1152) annehmen möchte. Hier baut sich im Hintergrunde eine Stadt mit Mauern und Thürmen die Felsen hinan. Man könnte diese beiden Bilder fast zu den mythologischen Landschaften rechnen. Aehnlich hervorragend, links aus Felsen, in der Mitte aus einem Rundbau, rechts aus Villenanlagen bestehend, muss nach den Annalen des Institutes (1838, p. 187, Helbig, No. 1155) der Hintergrund des untergegangenen Oedipusbildes gewesen sein. Ferner ist hier ein anderes, noch in Herkulaneum befindliches Gemälde, das Gemälde des Perseus, wie er die Medusa tödtet, H., No. 1182, zu nennen. In seinem Hintergrunde weiden Ziegen unter einem Baume; links aber erblickt man Stadtmauern, Thürme und Thore mit Kränzen geschmückt. — Auf dem Bilde des troischen Mauerbaues, H., No. 1266, ist der Hintergrund nicht so klar durchgebildet, wie man erwarten sollte. — Dagegen ist der landschaftliche Theil mit Wald und Felsen, Gebäuden und Statuenbasis sehr reich ausgebildet auf dem Hermaphroditenbilde der Galleria oscena des Neapler Museums[90]. — Sehr zerstört ist leider das Gemälde, H., No. 1375, welches wahrscheinlich Leandros dargestellt hat; sein Hintergrund ist klar durchgeführt gewesen. »In der Mitte schwimmt ein nackter Jüngling, vielleicht Leandros. Links am Ufer ein Thurm; rechts ein Haus mit hoher Terrasse, auf der letzteren sieht man ein gelbes Gewand ausgebreitet und eine Laterne, neben welcher Spuren einer stehenden weiblichen Gestalt wahrnehmbar sind. Im Hintergrunde auf hoher See drei Schiffe.« — Hübsch ist das Waldthal, H., No. 1390, in dem drei Mädchen einen Knaben baden, ebenso anmuthig das Waldthal, in welchem die drei Chantinnen, H., No. 856, gruppirt sind[91]; interessant aber ist der Hintergrund auf dem Gemälde der Malerin, welche vor einem Heiligthume eine Priapusherme abmalt (H., No. 1443), merkwürdig genug, indem nur in dem Durchblick durch das Sacellum der blaue Himmel erkennbar ist und zwei Säulen in der Ferne sichtbar werden, während der übrige Grund des Bildes roth ist; also hier ganz offenbar rein dekorative Wirkungen, die aus irgend einem Grunde im Zusammenhange des Ganzen diese seltsame Gestaltung zu erheischen schienen.

Ich komme damit auf die verschiedene dekorative Gestaltung der kampanischen Hintergründe zurück. Alle die genannten Gemälde, mit Ausnahme des letzten und des einen Dirkebildes, waren in ihrer Weise vollkommen malerisch gedacht: Himmel und Alles, was der Künstler in dem Rahmen seines Bildes sich vorstellte, mochte es nun viel oder wenig sein, war mit abgebildet, sollte wenigstens mit abgebildet sein[92]. Ohne Zweifel bilden diese, also mit vollständigem, wenngleich oft nur flüchtig angedeuteten Hintergrunde ausgestatteten Gemälde die Mehrzahl aller eigentlichen mythologischen Historien-

[90] Abgeb. Roux, Herc. et Pomp. VIII. 13 = Helbig, No. 1370.

[91] Abgebildet Atlas, Bl. IX a.

[92] Sie sind auf »Luftgrunde« in campo d'aria, dargestellt, sagt der Italiener, im Gegensatz zum campo rosso, giallo, nero u. s. w.

bilder Pompeji's und Herkulaneums. Aber es gibt auch eine Reihe von kampanischen Wandgemälden, die anderen Prinzipien folgen. Zunächst gibt es eine Anzahl von Gemalden, die, obgleich sie im Freien spielen, und obgleich sie einen reichen landschaftlichen Hintergrund haben, doch nicht als wirklich unter blauem Himmel befindlich gemalt sind, sondern mitsammt ihrer Landschaft von einem einfarbigen, in der Regel einem weißsen Grunde sich abheben. Ich habe die wichtigsten dieser Gemälde schon oben im fünften Kapitel der zweiten Abtheilung genannt. Selbst das eine der soeben besprochenen fast Landschaften zu nennenden Dirkebilder gehort hierher. Ferner ist mit besonders reicher Landschaft auf weißsem Grunde ausgestattet das Meleagerbild, H., No. 1165[93]). Das Auffallende ist nur, daß dieses bei größseren Kompositionen, deren einzelne Figuren doch nicht isolirt neben einanderstehen, sondern durch die irdischen Theile des Hintergrundes miteinander verbunden sind, ja, daß es bei Bildern der Fall ist, die nach der Art von Tafelbildern umrahmt sind. Denn daß im Uebrigen eine ganze Reihe von einzelnen Figuren und kleineren Gruppen auf den bunten Wandgrund gemalt sind, theils schwebend und ganz ohne Boden, theils mit ganz geringen Bodenandeutungen, einer Pflanze und dergleichen versehen, ist jedem Kenner der kampanischen Wandmalerei bekannt, und daß in Friesen und friesartigen Darstellungen dasselbe öfter vorkommt, ist aus dem Stilprinzip von Friesdarstellungen erklärlich[94]). Für jenen einfarbigen Grund bei den genannten Bildern weiß ich, zumal er einmal (auf dem Perseus- und Andromeda-Bilde Helb., No. 1186) auf einer Darstellung vorkommt, die sonst immer in campo d'aria (Anm. 92) gebildet ist, eben keine andere Erklärung, als daß es dem Dekorateur in diesen Fällen dekorativ so gepaßt habe, indem man zur Entschuldigung des weißsen Grundes an die alten, noch nicht die Tafelmalerei nachahmenden Fresken denken möchte, wie sie sich z. B. noch in den etruskischen Gräbern finden.

Außerdem aber ist innerhalb der anscheinend als in wirklicher Natur unter dem Himmel gemalten Gemalde doch noch ein gewaltiger Unterschied in der Behandlung der Hintergründe. Oft sehen wir ihn hier ganz vernachlässigt, wobei wir freilich in manchen Fällen annehmen oder nachweisen können, daß nur die Zeit ihn zerstort habe[95]), wogegen in anderen Fällen es doch ersichtlich ist, daß der Maler ihn von Haus aus nicht ausgeführt hat. Unter den letzteren Fällen sind einige, in denen wir den einfacheren Hintergrund auf den älteren Ursprung des Gemäldes zurückführen können. Diese sind oben im vorigen Hauptabschnitt (Kap. 5) betrachtet worden. In den meisten Fällen aber konnen wir eine ähnliche Erklärung gar nicht anwenden; besonders ist er in einigen Fällen so verschwimmend gemalt, daß, landschaftlich betrachtet, Alles wie in einem grauen, blauen, gelblichen oder röthlichen Nebel gehüllt erscheinen würde und Luft und Horizont schon gar nicht zu unterscheiden sind[96]). Ich glaube auch hier nur an verschiedene

---

[93]) Vergleiche Helbig, No. 189, 175, 325, 826, 1146, 1151, 1248, 1250, 1262, 1264, 1374.

[94]) Unumrahmt werden, wie wir später sehen werden, freilich ganze Landschaften ohne Andeutung des Himmels oft auf den bunten Grund gesetzt.

[95]) Z. B. auf dem berühmten Bilde von Zeus' Hochzeit, H. N. 117, ferner 320, 379, 953 u. a.

[96]) Man sehe die Originale von Helbig, No. 116, 119, 132, 203 (hat auch nach Pitt. d. Erc. II, p. 113 nicht mehr gehalt) 951, 959 u. a.

beabsichtigte dekorative Wirkungen. Nicht zu jedem Wandgrund würde ein grüner Baumschlag sich gut ausgenommen haben. Ja, genau betrachtet, ist selbst der blau sein sollende Himmel keineswegs immer blau gemacht, sondern schimmert oft in grauen, rothen, braunen oder violetten Tönen. Dafs dieses keinen anderen Grund haben soll, als den Gesammtton des Bildes zu dem Wandgrund zu stimmen, kann man übrigens vor allen Dingen an den eigentlichen Landschaftsbildern ganz deutlich erkennen. Bei Gelegenheit ihrer Besprechung werde ich daher näher auf die Frage eingehen. Aber indem ich die Thatsache schon jetzt konstatire, kann ich sie auch schon jetzt zum Beweise für meine Behauptung benutzen, dafs die grofsen Verschiedenheiten der kampanischen Wandgemälde in der Behandlung des Hintergrundes zunächst und in den meisten Fällen nur dekorativen Rücksichten entspringen.

Soll ich zum Schlufs, jetzt mich an die besten und ausgeführtesten Hintergründe der kampanischen Wandmalerei haltend, diese kurz charakterisiren, so bemerke ich, dafs von ihnen Vieles gilt, was auch von den eigentlichen Landschaftsbildern gilt und was ich daher, um mich nicht zu wiederholen, erst bei der Besprechung dieser sagen werde. Hier nur einige wenige Bemerkungen.

Die Bilder, bei denen man schwanken kann, ob sie Figurenbilder, oder ob sie Landschaften mit mythologischer Staffage seien, sind die am wenigsten harmonischen von allen; es sind ihrer auch nur wenige, sie können daher nicht mafsgebend sein. Wie in den meisten Fällen, in denen auf die Landschaft das Hauptgewicht fällt, die Figuren flüchtig bis zur Unkenntlichkeit skizzirt sind, so ist die Behandlung auch der ausgeführtesten Hintergründe auf den eigentlichen mythologischen Bildern, deren Figuren schon ihrer Gröfse nach in der Gesammtumrahmung dominiren, flüchtig und skizzenhaft ausgeführt. Auch im Verhältnifs zu der ihrerseits flüchtigen Ausführung der Figuren selbst sind sie doch noch sorglos und allgemein behandelt. Sie stehen nicht entfernt in einem ähnlichen Verhältnifs zu dem figürlichen Theile des Bildes, wie wir es in der modernen Malerei schon seit den van Eycks im Norden und in Italien seit Benozzo Gozzoli, Lorenzo Costa und ihren Zeitgenossen, vor allen Dingen aber seit Lionardo, Rafael und Tizian gewohnt sind. Wo in der kampanischen Malerei nicht zugleich die Bedeutung der Figuren durch die Hintergründe bis zur Staffage hinabgedrückt wird, beanspruchen sie auch keine selbständige Wirkung, nicht einmal *neben* den Figuren, vielmehr zeigen auch die sorgfältigsten der genannten Hintergründe, dafs sie, wie sie einerseits zwischen Wandgrund und Figuren vermitteln, andererseits den Figuren selbst nur als Folie dienen wollen, was nicht ausschliefst, dafs sie in den besten Fällen diesen ihren Beruf so vortrefflich erfüllen, dafs auf ihnen zum grofsen Theile die *dekorative* Gesammtwirkung des Bildes beruht. Breit und allgemein sind diese Hintergründe alle gemalt; von einer individuellen Charakteristik ist keine Rede, ein Baum ist ein Baum; selten kann man seine Gattung unterscheiden, höchstens dafs Pinien und Zypressen vom Laubholze unterschieden werden. Ebenso sind die Bergformen selten oder nie charakteristisch dargestellt, und selbst die Gebäude sind in vielen Fällen so allgemein gehalten, dafs sie mit eben dieser Bezeichnung als Gebäude schon so weit individualisirt sind, wie es möglich ist; manchmal mufs man froh sein, wenn man ein Heiligthum von einem Privathause unterscheiden kann. Auch in dem Umstande, dafs sehr oft der Landschaft noch die Naturpersonifikationen mit ihrer innigen Haltung zur Natur eingefügt werden, zeigt sich ein gewisses Mifstrauen in die selbständige Kraft der dargestellten Landschaft

Erst vermittelst dieser menschgewordenen Landschaftstheile glaubt der Künstler eine innigere Wechselbeziehung zwischen Natur und Menschen ausdrücken zu können.

Von perspektivischer Wirkung ist bei diesen Hintergründen auch im Vergleich zu den kampanischen und römischen eigentlichen Landschaftsfresken fast gar nichts zu spüren. In der Regel schliessen sie mit dem Mittelgrunde ab. Fernsichten, die auf den eigentlichen Landschaften oft erstrebt werden, werden neben den grossen Figuren kaum jemals angebracht. Eine Landschaft mit Fernsicht auf einem Figurenbilde, wie sie die italienische Kunst sogar bei Porträts (Lionardo's Mona Lisa, Rafael's Maddalena Doni) angewandt, scheint den kampanischen Dekorationsmalern zu unruhig gewesen zu sein.

Uebrigens sind die Hintergründe auch auf Figurenbildern, welche die gleichen Motive mit ganz geringen Abweichungen wiederholen, recht verschieden gestaltet [97]. Nur die Art des Hintergrundes ist in solchen Fällen die gleiche. Im Einzelnen gehören sie zu denjenigen Theilen des gleichen Bildes, welche am meisten von einander abweichen und in welchen daher, was auch der Ursprung der ganzen Komposition gewesen sein mag, der kampanische Pinsel am freiesten geschaltet hat, so dass es auch, wo es gelange oder gelingt, eine figürliche Komposition bis zu ihrem Ursprunge zu verfolgen, doch unmöglich ist, vom Hintergrund mehr als das Allerallgemeinste demselben Ursprung zuzuschreiben. Der kampanische Pinsel aber schaltete nach seinem dekorativen Bedürfnisse mit den Hintergründen.

Mit dieser meiner Auffassung verträgt sich die Ansicht nicht, die einige Beobachter gelegentlich ausgesprochen, als liesse die Art und Weise der Verbindung von Landschaft und figürlicher Handlung auf einigen kampanischen Wandgemälden, wie auf dem Bilde des Hylasraubes oder des Quellenorakels oder den Endymionbildern, auf ein besonders inniges Naturgefühl schliessen. Die Art und Weise der Verbindung ist eine rein dekorative, von welcher Seite wir sie auch betrachten mögen. Aber die Thatsache selbst, dass diese Hintergründe vorhanden sind, beweist, dass man in der damaligen Zeit im Freien vor sich gehende Handlungen nicht aus der Landschaft loslösen wollte, dass also der Sinn für Wechselwirkung von Mensch und Natur vorhanden gewesen. Auf den hellenistischen Originalen mag diese Wechselwirkung auch noch hübscher zum Ausdruck gekommen sein. Wir wissen ja, dass das Naturgefühl der hellenistischen Zeit intensiv genug dazu war, und die ursprünglichen Tafelgemälde waren ja jenen dekorativen Bedingungen ihrer Nachstreicher an den pompejanischen Wänden nicht unterworfen.

Wenn wir daher auch über die Gestaltung der Landschaft auf diesen vermuthlichen Originalen im Einzelnen aus den pompejanischen Bildern nicht schliessen dürfen, so dürfen wir doch vielleicht annehmen, dass von den gleichartigen Bildern dasjenige, welches den schönsten Hintergrund aufzuweisen hatte, dem Originale in dieser Hinsicht am nächsten gekommen, sicher aber von diesen noch übertroffen worden sei, und in diesem Sinne kann ich es freilich gelten lassen, wenn man einige kampanische Hintergründe zum Beweise innigen Natursinnes anführt.

Den Hintergründen der kampanischen Wandgemälde aber will ich zum Schlusse noch das Lob ertheilen, dass sie sich nicht nur in der Farbenwirkung,

---

[97]) Man vgl. z. B. die drei Bilder des Pan und der Nymphe Pitt. d'Erc. V. 145, 147, 151. Ferner die Narkissos-, die Endymion- und die Ariadnebilder.

fondern auch in der Linienführung der Gefammtkompofition oft fehr hübfch einfügen.

Von den römifchen Wandgemälden, foweit wir fie kennen, gilt im Allgemeinen dasfelbe, wie von den kampanifchen. Den eigentlichen Landfchaften unter ihnen werde ich ein eigenes Kapitel widmen. Für die Hintergründe möge das von ihren Nachbarbildern Gefagte genügen. Viele römifche Wandgemälde, die früher in den Titusthermen, in der Villa Hadrian's u. f. w. gefunden, kennen wir ja heute auch nur mehr aus Nachbildungen, deren Korrektheit gerade in Bezug auf die landfchaftlichen Hintergründe häufig gerechten Zweifeln unterliegt.

Auch die Mofaiken, die kampanifchen fowohl wie die römifchen, würden uns in Betreff der landfchaftlichen Zuthaten zu Figurenbildern keine neuen Gefichtspunkte bieten. Auch von ihnen follen daher nur diejenigen, die wir als ganze Landfchaften bezeichnen können, im nächften Kapitel noch befonders befprochen werden. Interessant wäre es, auf die fpätrömifchen, frühchriftlichen Koloffalmofaiken der ravennatifchen Bafiliken in diefer Beziehung einen Blick zu werfen. Wir würden die landfchaftlichen Zuthaten, wie die ganze Kunft, hier in die Zucht ftrenger architektonifcher Symmetrie genommen fehen: die Palmenallee über den Säulen an der inneren Oberwand des Mittelfchiffes der Kirche Apollinare nuovo zu Ravenna, zu beiden Seiten ebenda die Anfichten der Stadt Ravenna und der Vorftadt Classis, in vielen anderen Kirchen die Städte Jerufalem und Bethlehem, die vier Paradiesesftröme, der Jordan, reich mit Blumen bewachfen, die fymbolifchen Palmen u. f. w. Alles ftreng feinem Platze eingeordnet! Das Thema würde uns über die Grenzen diefer Schrift hinausführen. Es mufs genügen, dasfelbe angedeutet zu haben.

Einmal an den Grenzen der alten Kunftwelt angelangt, wollen wir noch der Miniaturen des mailändifchen Codex der Ilias und des vatikanifchen Codex des Virgil gedenken, die beide von Mai publizirt find [28]. Beide find äufserft reich an landfchaftlichen Hintergründen. Im Codex der Ilias kommt auf verfchiedenen Bildern befonders der Stadthintergrund reich, aber fchon im Stil der frühchriftlichen Mofaiken zur Darftellung, z. B. Taf. 24. 25. 26, in Verbindung mit der Meeresküfte, Taf. 8; die Meeresküfte felbft mit Zelten oder Schiffen wird ebenfalls oft abgebildet: Taf. 11, 27, 32, 35, 37, 38, auch in Verbindung mit Bäumen, wie Taf. 47. Das Innere der Stadt zeigt Taf. 54. Zu förmlichen interessanten Landfchaftsbildern aber werden die Skamanderdarftellungen Taf. 52 und 53.

Weit reicher aber noch find die landfchaftlichen Hintergründe des Codex des Virgil. Hier nehmen natürlich die Illuftrationen der Eklogen vollkommen den Charakter idyllifcher Hirtenlandfchaften an, mit Hügeln, Bäumen, Weiden u. f. w., wie Mai, Taf. 1—6. Ihnen geben die Miniaturen zu den

[28] Homeri Iliados Picturae antiquae ex codice Mediolanensi bibliothecae Ambrosianae, Romae 1835. — Virgilii Picturae antiquae ex codicibus vaticanis, Romae 1835. — Die Miniaturen des Virgil waren auch fchon 1741 nach Stichen des P. S. Bartoli herausgegeben: Antiquiss. Virg. Cod. fragm. et pict. a Petro Sancte Bartoli incis. Rom. Bartoli hat aber die Hintergründe ftets nach feiner Weife landfchaftlicher ausgeführt und verfchönert. Schon Mai fagt in feiner Ausgabe ad tav. 55 (Aen. VII. 247): »montes Campum utrisque de suo Bartolus appinxit«, ad tav. 60 (Aen. VIII. 19): »arbores suo more variavit Bartolus. Campum collesque addidit« und ähnl. an anderen Stellen. Ich verweife daher nur auf Mai's Publikationen.

Georgiken an landfchaftlicher Anmuth nichts nach, Taf 7—12, auch ländliche Gartenfzenen kommen hier vor, wie Taf 13, ferner die Kyklopenhöhle 714 und die Unterwelt 715. Aber auch die Illuftrationen zur Aeneide nehmen oft einen fo landfchaftlichen Charakter an, dafs wir fie geradezu als Landfchaften bezeichnen müffen. Hierher gehören die Stadtveduten aus ländlicher Gegend, die »urbs ab Aenea condita in Creta insula«, Tfl 30, und die »Siciliae urbes septem«, Tfl 32; andere find kaum weniger landfchaftlich durchgebildet. Man fehe in diefer Beziehung Tfl 17, 19, 21, 24, 28, 34, 35, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 61, 62. Die Originale find alle arg befchädigt[99]). Jedenfalls aber beweifen diefe Bilder eine Zunahme des Bedürfniffes, die mythifchen Begebenheiten in weitem landfchaftlichen Rahmen darzuftellen. Nahm die landfchaftliche Gefchwätzigkeit doch auch bei den fpäteren römifchen Dichtern zu! Dabei find auch in diefen Miniaturen die Naturperfonifikationen noch oft zur Ergänzung in die Landfchaft hineingemalt (Tfl 9, 12, 17, 41), und an Güte der Kompofition können fich diefe Landfchaften mit denen der früheren römifchen und kampanifchen Wandgemälde nicht entfernt mehr vergleichen. Man vergleiche nur z. B. die Unterweltsbilder des mailändifchen Codex Taf 15 und Taf 47 und 48 mit denen der Fresko-Odyffeelandfchaften der vatikanifchen Bibliothek, die wir im fechften Kapitel kennen lernen werden!

Mit einigen der Bilder der zuletzt befprochenen beiden Codices haben wir fchon das Gebiet der eigentlichen Landfchaften betreten. Zu ihm gehen wir im folgenden Kapitel über.

FÜNFTES KAPITEL

Wirkliche Landschaften in der Plastik, der Vasenmalerei und in Mosaiken.

Von der Betrachtung der trotz ihrer zunächft dekorativen Haltung poetifch anfprechenden und von innigem Naturgefühl zeugenden Landfchaften, die wir als Hintergründe mancher kampanifcher Figurenbilder bereits kennen gelernt haben, müffen wir jetzt theils einen Fortfchritt, theils einen Rückfchritt machen: einen Fortfchritt, infofern wir in diefem Kapitel übergehen zur Betrachtung von felbftändigen Landfchaften, die des landfchaftlichen Eindruckes wegen erfunden zu fein fcheinen, — einen Rückfchritt, infofern wir in eben diefem Kapitel die Betrachtung der landfchaftlichen Darftellungen in folchen Kunftfächern und Materialien vorwegnehmen wollen, welche fich, genau genommen, für die Erzeugung wirklich landfchaftlicher Stimmungen und Kompofitionen fchlecht oder gar nicht eignen.

Was zunächft felbftändige landfchaftliche Darftellungen in voller runder Plaftik betrifft, fo braucht wohl kein Wort mehr darüber verloren zu werden, dafs fie eigentlich ein künftlerifches Unding find. Nur eine Kunftepoche, die der modernen Rococozeit nahe verwandt wäre, könnte auf der-

---

[99]) Vgl. »Befchr. Roms« II. II. S. 346.

artige Bildungen verfallen, und auch sie nur, so weit solche Darstellungen zu dekorativen Zwecken in Garten, an Brunnen u. s. w. Verwendung finden konnten. Selbständige Kunstwerke werden selbständige Landschaften in runder plastischer Darstellung nicht sein können. Die römisch-griechische Kunst hat nun aber in der That unter den römischen Kaisern eine Zeit gehabt, in welcher sie eine unserem Roccocostil ganz verwandte Phase durchzumachen hatte. Wir brauchen nur die erhaltenen pompejanischen Grotteskdekorationen, besonders insoweit sie sich eines Gemisches von Stuccoreliefs und Malereien bediente, wie besonders an der Westwand des Hofes und in einigen Innenräumen der grofsen Thermen zu Pompeji mit der schriftlichen Ueberlieferung Vitruv's [1]) zu vergleichen, um uns von der Richtigkeit einer solchen Parallele zu überzeugen. Eine solche Zeit konnte, besonders da sie sich schon an bedeutende landschaftliche Zuthaten zu plastischen Figurendarstellungen gewöhnt hatte, sehr wohl gelegentlich auf den Gedanken kommen, förmliche kleine Landschaften in plastischer Dekorationsarbeit auszuführen, und in der That sind einige plastische Bildwerke erhalten, welche in dieser Beziehung genannt werden können, unbedeutende Arbeiten von geringem Kunstwerth, die in dem Zusammenhange dieser Schrift jedoch nicht übergangen werden dürfen.

Wir haben früher bereits gesehen, dafs einzelne Bäume aus Metall, besonders heilige, zu Weihgeschenken bestimmte Bäume, schon in sehr früher Zeit von griechischen Künstlern verfertigt worden sind. Erhalten ist Nichts von diesen älteren, doch sicher nicht des landschaftlichen Eindruckes wegen erfundenen Metallbäumen. Aus der späteren Zeit sind dagegen mehrere kleine ornamental, z. B. als Lampenhalter, verarbeitete Bronzebäume erhalten. Man erinnere sich nur an den pompejanischen Kandelaber des Museo nazionale zu Neapel, welcher den Silenen auf dem Felsen am Fufse eines ästührt verästelten, zwei Lampen tragenden Baumstammes darstellt [2]), sowie verschiedener anderer, realistischer ausgearbeiteter Baumstämme dieser Art, unter denen besonders einer, an dessen Aesten die Lampen hängen, hervorzuheben ist [3]). Jedenfalls sind dies nur Spielereien, die wir als plastische Landschaften nicht ansehen können. Näher an solche streift schon der Baumstamm aus Marmor des Museo Chiaramonti [4]) mit feinen Rebzweigen und feiner Höhlung, aus welcher ein Pantherweibchen hervorblickt; der Baum ist knorrig naturalistisch gebildet, das plastische Naturbild wirkt durchaus als solches. Sodann sind die beiden marmornen Bäume der sogenannten Kandelabergallerie des Vatikan hieherzuziehen. Wahrscheinlich haben sie zum Schmucke einer künstlichen Gartenanlage gedient. Der eine (No. 2) trägt zwei Nester mit allerliebsten Putten oder vielleicht als noch nicht flügge dargestellten Eroten, der andere (No. 66) trägt nur ein solches Nest. RAFFEI sah eine Symbolisirung überschwänglicher Fruchtbarkeit in diesen Bildungen, wahrscheinlicher sind es nur anmuthig dekorative Naturbilder. Aber wir müssen noch ausgebildeterer Landschaften in voller Plastik gedenken. Die inter-

[1]) Man lese das ganze fünfte Kapitel des siebenten Buches von Vitruv im Zusammenhange durch.

[2]) Vergl. z. B. NICCOLINI, Case monumenti, I, casa della sec. font. tav. VI. Mus. borb. 1827, tav. 59.

[3]) Man vgl. die Zusammenstellung bei OVERBECK, Pompeji, II[4], S. 59.

[4]) No. 34.

essanteste befindet sich in der Villa Borghese bei Rom[5]) Hier haben wir eine vollständige idyllische kleine Landschaft, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Brunnengruppe gedient hat. Ein wildes Felsenterrain ist dargestellt, an dessen Fuss ein durch Fische und zwei Bote mit je zwei nackten Ruderern belebtes Wasser vorbeifliesst. Das Wasser quillt aus der Urne eines liegenden Flussgottes, dem an der entgegengesetzten Seite eine Nymphe entspricht. Ziegenböcke grasen neben dem Flussgott und über der Nymphe, neben der letzteren ist auch eine Schlange gebildet. Neben einem Baume kriecht eine Eidechse und ganz rechts hockt ein Häschen in einer Felsenhöhle. Oben auf dem Felsenterrain aber ist in beträchtlich grösserem Massstabe eine idyllische Hirten- und Fischerstaffage dargestellt: ein Jüngling scheint einen Schmetterling gefangen zu halten, ein anderer hält einen Fisch in den Armen, ein dritter trägt ein Ruder. Rechts oben steht ein Korb mit Früchten am Boden und ein Pedum liegt daneben. Der Bildhauer hat sich augenscheinlich alle Mühe gegeben, ein plastisches Landschaftsbild anmuthig dem Marmor zu entmeisseln. Die unüberwindbaren Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens sind aber natürlich auch hier in keiner Weise überwunden. — Auch in der Villa Albani befindet sich eine plastische Felsenlandschaft mit Höhlen und vielen Thieren und bakchischen Emblemen von ziemlich eleganter Arbeit und phantastischem, doch schon mehr natursymbolischem, als rein landschaftlichem Reize[6]) — Ferner gehören verschiedene Bildungen der sala degli animali des Vatikan hierher. Die schon im vorigen Kapitel erwähnten von Hunden angegriffenen Hirsche könnten hier genannt werden, ferner ein auf felsigem Boden schlafender, von weidenden Ziegen umringter Hirte (No. 153)[7]) und andere Gruppen, die jedoch alle weit unter Lebensgrösse gebildet sind. Endlich wären hier fictilische Terrakotten[8]) zu nennen, welche einen Felsen mit einer Priapherme darstellen, einmal auch den Strom, der ihn bespült. Aphrodite sitzt auf dem Felsen und Eroten scherzen im Relief an seinem Abhang[9])

Weit öfter sind ländliche, ja landschaftliche Szenen in Marmorreliefen dargestellt. Wir haben ihrer schon im vorigen Kapitel verschiedene mit mythologischer Staffage kennen gelernt, von denen einige ohne Zweifel die anmuthigsten überhaupt erhaltenen plastischen Naturbilder gaben. In diesem Kapitel sollen noch einige rein ländlich-idyllische Bildwerke jener Art mit realistischer Staffage angeschlossen werden. Zu den bekanntesten Reliefslandschaften gehört die anmuthige kleine Tafel der sala degli animali No. 157, welche in Otricoli ausgegraben worden ist[10]). Früher wurde dieses Relief als Kultushandlung gedeutet, heute erkennt man mit Recht nur eine ländliche Szene in ihm[11]). Der landschaftliche Theil besteht links aus einem schönen Baum, wohl einer Platane, deren zurückliegende Partien in flacherem Relief gehalten sind, wodurch sogar seine Schattenwirkung realistisch zur

---

[5]) Terra Camera No. 9.

[6]) Erster Terrent No. 370. — S. 62—93 des Katalogs nach Morcelli, Fea, Visconti vom Jahre 1869.

[7]) Abgeb. Clarac, Musée IV, pl. 721.

[8]) Ant. di. Bosph. cumm. pl. LXV, 1, 2, 5.

[9]) Vgl. im Allgemeinen auch Helbig, Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei, S. 360.

[10]) Abgeb. Museo Pio Clem. V, 33.

[11]) Vgl. Friederichs, Bausteine, S. 535, No. 931. Kekulé, Das Akadem. Kunstmuseum zu Bonn, S. 112, Nr. 449.

Geltung kommt, ferner rechts einem ionischen Tempel, der über der Mauer seines Peribolos hervorragt und in dessen Giebelfeld ein Medusenhaupt gebildet ist, endlich in der Mitte, etwas nach links einem Brunnen. Die ländlich-idyllische Staffage besteht aus einem Landmann, der, wie er zwei Gänse an einem über der linken Schulter geworfenen Stabe zum Verkaufe trägt, so auch eine Kuh und ein Kalb auf den Markt führen zu wollen scheint, jetzt aber am Brunnen eine kurze Rast macht. Die Kuh (rechts) säuft aus dem Brunnen und säugt zu gleicher Zeit ihr Kalb, der Landmann (links) hält einen Zweig in der Rechten, den er entweder als Fliegenwedel für sein Thier benutzen oder auch demselben zum Fressen geben will. Die Arbeit ist gut, und das Ganze macht vollständig den Eindruck einer idyllischen Landschaft. — In zweiter Linie ist sodann das Münchener Relief zu nennen. Es ist oft publizirt, zuletzt von LÜTZOW in dessen Münchener Antiken Tfl. 38. Ich lasse hier BRUNN's zutreffende Beschreibung folgen[12]). »In der unteren Abtheilung dieses Reliefs sieht man vier Rinder, das eine liegend, das andere wie von ungleichem Terrain herabsteigend, zwei andere ruhig dastehend. Ueber ihnen erhebt sich im Hintergrunde felsiges Terrain, auf dessen oberer Fläche links eine Herme des mit seinem Oberkörper stark zurückgelehnten ithyphallischen Priap mit Kopftuch steht. Vor ihr brennt auf einem kleinen Altar oder Thymiaterion eine Flamme. Diesem gegenüber, aber mit dem Kopf mehr nach der entgegengesetzten Seite gewendet, sitzt eine nackte bärtige Gestalt mit einem Pinienzweige in dem von einem Löwenfelle bedeckten linken Arme. Ein ihr sich nähernder, am Boden suchender Hund schliesst die Komposition. Pinienzweig und Löwenfell haben in der menschlichen Figur theils den römischen Silvan, theils den Herkules vermuthen lassen, doch ist wahrscheinlich nur eine Lokalpersonifikation, ein Berggott dargestellt. Dafür spricht der Umstand, dass die Komposition des ganzen Reliefs nicht ursprünglich für sich allein erfunden, sondern als Theil einer grösseren Darstellung gedacht zu sein scheint, indem sie sich, allerdings unter verschiedenen Modifikationen im Einzelnen, doch nach ihren Hauptmotiven in Reliefs des Parisurteils[13]) wiederfindet, wo nur ein Berggott am Platze ist. Die Arbeit, obwohl aus römischer Zeit, ist namentlich in der Darstellung der Thiere wahr und charakteristisch und mit vorzüglicher Sorgfalt mehr in der Weise eines Kabinetsstückes, als eines blos dekorativen Schmuckes durchgeführt.« Als Landschaftsbild übertrifft diese Komposition offenbar die des Vatikan. An die letztere schliesst sich dagegen wieder enger ein drittes, stark fragmentirtes ländliches Relief an, welches früher in WAGNER's Besitz war[14]). Hier führt ebenfalls ein Landmann ein Rind zum Markte, das Kalb hängt mit gebundenen Füssen über dem Rücken des Rindes; in der linken Hand des Landmannes ist noch die Peitsche erhalten, mit der er das Thier antrieb. Der Weg führt an einem reich ausgestatteten ländlichen Heiligthume vorüber. Links wächst der stattliche heilige Baum, mit einer Aedicula überbaut, im Schatten unter seinen Zweigen erhebt sich innerhalb einer hohen runden, unter reichem Kranzgesimse mit Fenstern versehenen und vorn etwas verfallenen Mauer, ein reich mit Weihegaben bedeckter Pfeiler. Früchte, Fackeln, Handpauken, ein Thyrsos und eine Urne sind theils an ihm,

---

[12]) Vgl. BRUNN, Beschreibung der Glyptothek. zweite Aufl., S. 157. No. 127.
[13]) BRAUN, Zwölf Basreliefs. Tafel VII und die Vignetten zum Texte dazu.
[14]) Abgeb. Mon. dell. Inst., II, tav. 27. BOETTICHER, Baumkultus. No. 56.

theils an der höheren und an der niedrigeren Mauer zur Linken angebracht. Sehr interessant ist ferner eine oben links in bedeutend kleinerem Maſsstabe, und offenbar in perspektivischer Absicht verkleinert angebrachte, tempelförmige Kapelle, vor welcher die Priapusherme steht. Auch wie der Bildhauer sich bei der Darstellung der hohen runden Mauer mit dem Motiv der Rundung abgefunden hat, ist interessant zu sehen. Ein malerisches Vorbild ist hier ganz unverkennbar. — Als viertes Landschaftsrelief mit ganz anderer Staffage sei ein in den Annalen des Instituts 1852 tav. d'agg. K publizirtes Bildwerk genannt. Eine einsame Felsengegend ist dargestellt, in welcher ein Löwe einen Stier zerreiſst. Eine Pinie nebst einem kleinen knorrigen Baume zur Linken, der bekränzte Altar einer ländlichen Gottheit auf dem Felsen zur Rechten, an den ein Pedum angelehnt ist, vollenden den landschaftlichen Eindruck [15]. Einen ländlichen Charakter trägt auch das Trauerrelief eines vor einem flammenden Altar an einer Stele stehenden Jünglings; den Hintergrund nimmt hier ein von einer groſsen Pinie beschattetes Grabmal ein [16]. — Dagegen nehmen die Thiere ein fast ausschlieſsliches Interesse in Anspruch auf der Fels- und Waldlandschaft der sala degli animali No. 109. Das Felsterrain ist plastisch in bescheidenem Relief dargestellt, der Wald ist durch drei kräftigere Bäume von fruchttragendem Charakter vertreten. Im Vordergrund links durchbohrt ein Elephant einen Panther, ein anderes Thier dieser Art greift den Elephanten von hinten an, zwei andere sind oben in gröſserer Entfernung dargestellt und unten rechts steht ein Auerochse und schaut dem Kampfe zu. Es ist evident, daſs eine solche Darstellung erst möglich war, nachdem die amphitheatralischen Schauspiele das Interesse an den fremdländischen Thieren und deren Kämpfen geweckt hatten. Auch No. 214 desselben Saales gehört hierher. Auf diesem Relief verzehrt ein Adler einen Hasen, eine Schlange windet sich um einen Eichbaum und ein Satyr schaut, nur bis zur Brust sichtbar, aus einer Felsenhöhle hervor. — Eigenartig ist ein Landschaftsrelief des British Museums [17]. In der Mitte vor einem Pinienbaume steht eine mit einer Vase geschmückte Stele. Links steht eine Priapusherme auf einem Felsen, zwei Enten oder Gänse scheinen hier von den Opfergaben zu naschen. Rechts ist ein anderer Baum gebildet, ein Storch und noch eine Ente. Symbolische Beziehungen scheinen sich hier mit dem landschaftlichen Eindruck zu paaren. Ein Relief des Louvre enthält dagegen wieder eine ganz idyllisch ländliche Hirtenszene. Der Hirt mit der Chlamys bekleidet steht rechts an einen Baum gelehnt, neben ihm ein Hund, während an der mit Büschen bewachsenen Felspartie zur Linken drei Ziegen grasen und eine vierte oben auf dem Felsen dahingeht [18]. Aehnliche Darstellungen in kleinerem Umfange theils als Bestandtheile von Sarkophagdarstellungen, besonders als Dekorationen der Schmalseiten, theils als abgeschlossene kleine Bildchen über Grabinschriften sind in der späteren und spätesten Zeit recht häufig, oft ist die Hirtenhütte mit dargestellt, oft auch ein Erntewagen oder dergleichen, alles stets in sehr roher und flüchtiger Arbeit [19]. Die Aufzäh-

---

[15] Vgl. O. Jahn, ebenda, p. 215.

[16] Ann. Inst. 1849, p. 390 (Brunn). Abbildg. tav. d'agg. M.

[17] Ancient Marbles II, 3.

[18] Abgeb. Clarac II, pl. 144, Nr. 183.

[19] Villa Albani, piano terreno, No. 244. Museo Chiaramonti, comp. VII, No. 127, comp. XI, No. 269, 273 u. 274, comp. XIII, No. 317. Lateranensisches Museum No. 488 u. 490. Auch in der Villa Borghese noch mehrere und zwar feine Reliefs mit ländlichen Gegenständen.

lung des Einzelnen würde uns zu weit führen. Nur will ich noch bemerken, daſs K. O. MÜLLER in Athen an der Hofmauer des Wohnhauſes des ehem. k. Leibarztes Roser »ein kleines ländliches Reliefbild mit Rindern von artiger Zeichnung und Kompoſition« bemerkt hat, welches ich bedauere in Athen nicht geſehen zu haben [20]).

Dieſen ländlichen Szenen tritt eine andere Klaſſe von Reliefs gegenüber, welche ſtädtiſche Gebäude, Hafenanlagen oder ganze Stadtveduten darſtellen. Von einer Anzahl römiſcher Gebäudeanſichten, die hierher gehören, iſt im vorigen Kapitel bereits die Rede geweſen. Recht intereſſant, wenngleich nichts weniger als ſchön, vielmehr recht plump und konfus iſt auch die ſehr ſpäte Darſtellung eines von mannichfaltigen Gebäuden umringten Seehafens mit einer groſsen Staffage aus der Geſchichte der Dido und des Aeneas, welches ſich im Meleagerzimmer des Museo Pio Clementino befindet. Man erkennt die beſte Abſicht des Bildhauers, eine reiche ſtädtiſche Vedute auszumeiſseln, aber der Meiſsel verſtand nicht mehr, der Abſicht des Künſtlers gerecht zu werden [21]). — Etwas beſſer iſt die Darſtellung einer Hafenſtadt auf der gekrümmten Fläche des ovalen Sarkophages No. 678 des Museo Chiaramonti. Man ſieht eine durch ein Haus dargeſtellte Stadt im Hintergrunde, Palmenbäume zu beiden Seiten des Hauſes und in dem durch deutliche Wellenlinien dargeſtellten Waſſer des Vordergrundes drei von Genien geführte Barken. Im Waſſer tummeln ſich Delphine, welche Kinder auf dem Rücken tragen, und eine Meduſenmaske ſchmückt die Mauer. Weitaus die beſtkomponirten und landſchaftlich anſchaulichſten Veduten der Art, die uns auf antiken Reliefs erhalten ſind, ſind aber die vier Platten mit Anſichten der alten Stadt, welche CH. FELLOWS in einem alten Grabe von Pinara in Lykien entdeckt hat [22]). Es ſind vier Anſichten einer höchſt maleriſch an ſteilem Felſengebirge gelegenen, ſtark befeſtigten Stadt. Man ſieht die palaſtartigen Gebäude auf der Höhe, man ſieht die gezinnten Mauern und Thürme, man ſieht die Schildwachen vor den Thoren und auf einer der Platten, ſcheint es, die etwas ſeitab gelegene monumentale Gräberſtadt. Auch eine Kuppel erſcheint hinter der unteren Mauer auf demſelben Bildwerke. Perſpektiviſche Verſuche machen ſich hier vielfach geltend, und die Veduten erſcheinen Alles in Allem in dieſer Beziehung ſogar mit ganz gutem Gefühl komponirt. Aehnliche Veduten von Bergfeſten hat die ganze griechiſch-römiſche Kunſt auch in der Malerei nicht aufzuweiſen; ein orientaliſcher Einfluſs iſt hier jedenfalls nicht zu verkennen, aber ich wüſste auch unter den aſſyriſchen Reliefs mich keiner ſo richtig und anſprechend komponirten ſtädtiſchen Anſicht zu entſinnen. Der ordnende griechiſche Geiſt hat daher wohl ebenſo ſicher ſeinen Antheil an dieſen Schöpfungen, die übrigens bei aller ihrer Klarheit und Anſchaulichkeit doch keine Spur von poetiſcher Landſchaftsanſchauung zeigen noch zeigen können. Kurz erwähnt mögen hier noch die griechiſchen Bilderchroniken, beſonders die tabula iliaca, ſein. Mit Gebäuden und Städteanſichten reich ausgeſtattet, beanſpruchen dieſe Bilder doch keine landſchaftliche, ſondern nur eine land-

---

[20]) Arch. Mittheilungen aus Griechenland nach K. O. MÜLLERS hinterlaſſenen Papieren herausgegeben von ADOLF SCHÖLL, Frankfurt, 1843, S. 118 u. 147.

[21]) VISCONTI Museo Pio Clem. VII, 17. Vgl. HELBIG, Unterſuchungen, S. 361. Hier noch andere Zitate.

[22]) Abgeb. bei CH. FELLOWS An account of Discoveries in Lycia. London 1841, Taf. zwiſchen p. 142 u. 143.

kartenartige Wirkung, und ihr figürlicher Theil nimmt ohnehin das grösseste Interesse in Anspruch [23]) Ihr praktischer Zweck läst sie künstlerisch überhaupt nicht recht zur Geltung kommen — Seestücke sind in der Regel in der Plastik so reich mit Thieren und fabelhaften oder mythischen menschlich gestalteten Bewohnern ausgestattet dass das Element des Wassers als solches nur wenig zur Geltung kommt Wir haben ihrer bei der Besprechung der anthropomorphischen Naturanschauung gedacht Hier möchte ich nur noch an die Reliefdarstellung auf einem grossen Marmorkrater der sogenannten Kandelabergallerie des Vatikans erinnern Neptun mit dem Dreizack steht aufrecht auf der prächtig wogenden Meeresfluth, die ihn trägt, als ob sie festes Land wäre Seltsam gestaltete Seepferde, über deren Hufen hinweg das Wasser skulpirt ist, krümmen sich gehorsam zu seinen Füssen Ausserdem beleben Delphine die Wellen Das Ganze ist ein nicht eben feines, aber anschauliches und lebendiges Seestück Von Flussdarstellungen müssten wir hier der Basen der vatikanischen Nilstatue und der Statue der Tiber gedenken, wenn wir dieselben nicht schon im vorigen Kapitel als landschaftliche Zuthaten zu den Figurendarstellungen behandelt hätten — Dagegen muss hier auf die in verschiedenen Exemplaren vorhandenen, ehemals bemalten Nillandschaften in Terrakottareliefs aufmerksam gemacht werden, von denen ich eines im Berliner Antiquarium, ein anderes im Wiener Antikenkabinet, ein drittes im Museo Kircheriano in Rom gesehen zu haben mich erinnere, während zwei ähnliche in den »Ancient Terracottas in the British Museum« Pl XX, No 36 abgebildet sind Aegyptische Hütten aus gelbem Rohrgeflecht sind als im Hintergrunde auf den oberen Theilen dieser Platten dargestellt neben den Hütten noch ein Zaun, und auf ihnen häufig krummhalsige Ibisse in storchartiger Position Aus der blau bemalten Wasserfläche des Vordergrundes aber ragt auf einigen dieser Tafeln eine riesige, phantastische Wasserpflanze hervor, auf deren einem Zweige ein Krokodil ruht, während ein Hippopotamos ihre unteren Blätter abweidet Auf anderen Platten ist ein Boot mit Pygmäen dargestellt Sie scheinen ursprünglich alle zusammengehört und eine fortlaufende architektonische Verzierung gebildet zu haben, wie es sich darin ausspricht, dass sie von Pfeilern umrahmt und oben im Bogen geschlossen sind Darstellungen dieser Art müssen in der römisch-griechischen Kunst sehr häufig gewesen sein Wir haben eine solche bereits an der Basis der Nilstatue kennen gelernt und wir werden ähnliche noch unter den Wandgemälden und unter den Mosaiken finden Ein humoristisch-phantastischer Zug ist allen diesen Darstellungen gemeinsam und deutet auf die Gestaltung hin, in welcher sich das alte Wunderland am Nil in der römischen Vorstellungsweise wiederspiegelte Ernsterer, mehr von Kultuszeremonien beeinflusster Art ist das landschaftlich ebenfalls keineswegs unbedeutende ägyptisirende Relief, welches den runden Altar der sogenannten Kandelabergallerie des Vatikans No 31 umgibt

Man sieht die Reliefbildner der späteren Zeit haben geglaubt, in landschaftlicher Beziehung mit den Malern wetteifern zu können, und in der That konnten die Alten, bei ihrer mehr plastischen, als malerischen Naturanschauung leichter auf einen solchen Wettstreit verfallen, als die modernen Künstler, die gewohnt sind, die Landschaft in erster Linie auf atmosphärische

[23]) Man sehe das aus O. Jahn's Nachlass von Michaelis herausgegebene Werk Griechische Bilderchroniken. Bonn, 1873, bes. Tf. I—IV

Stimmungen hin anzusehen. Wir finden auf antiken Reliefs landschaftliche Darstellungen fast aller der Arten, die wir in der Wandmalerei gesondert betrachten werden: ländliche Heiligthümer, einfache Bilder des Hirtenlebens und der Landwirthschaft, Landschaften mit Kämpfen von wilden Thieren, städtische Veduten und Prospektenbilder, Hafenanlagen, Seestücke und aegyptisirende Flufslandschaften mit humoristischem Anstrich. Alle diese Bildungen können uns als Reflexe der damaligen künstlerischen Anschauung überhaupt lebhaft interessiren, auch werfen sie interessante Streiflichter auf den Zustand der späteren Plastik des Alterthums im Allgemeinen, aber es würde keinen Zweck haben, bei ihrem landschaftlichen Gehalt, der doch nur nothdürftig in der ungünstigen plastischen Technik zum Vorschein kommt, länger zu verweilen, als es bereits geschehen ist. Jedenfalls können sie keinen Mafsstab für die Beurteilung dessen abgeben, was das Alterthum auf dem Gebiete der landschaftlichen Darstellungen zu leisten befähigt war.

Auch die Vasengemälde können, wie bereits im vorigen Kapitel dargethan worden, in dieser Beziehung ihrer Technik nach unsere Kenntnifs nicht fördern. Selbständige Landschaftsbilder kommen auch selbst auf den griechischen Vasen der nachalexandrinischen Zeit, im vollen Gegensatze zu denen der Chinesen und Japanesen, kaum vor, kaum, sage ich, denn freilich gibt es einige Vasen dieser Zeit, in deren Darstellungen man, wenn man will, Landschaften erkennen kann [24]). Einige derselben sind gelegentlich publizirt worden [25]), eine gröfsere Anzahl sah HELBIG im Besitze eines Kunsthändlers zu S. Maria di Capua. Leider habe ich versäumt, die letzteren anzusehen. Besonders mit Beziehung auf sie schildert HELBIG die ganze Gattung folgendermafsen: »Gar nicht selten finden sich auf rothfigurigen Vasen beträchtlich fortgeschrittenen Stils Malereien, welche Hermen und Altäre neben heiligen Bäumen darstellen. Die Schilderung beschränkt sich bisweilen auf die Hervorhebung dieser Gegenstände, bisweilen ist sie ausführlicher und fügt Wasserbecken, Votivbilder und zur Andeutung des Heiligthumes, welches man sich im Hintergrunde zu denken hat, Bukranien bei. Es ist undenkbar, dafs die Vasenzeichner selbständig auf die Darstellung solcher Gegenstände verfielen. Vielmehr zeigte ihnen offenbar die kunstmäfsige Malerei den Weg. Niemand aber wird läugnen, dafs künstlerisch durchgeführte Darstellungen dieses Inhalts als Landschaftsbilder im eigentlichsten Sinne des Wortes zu betrachten sind. Wenn nun jene Gefäfse, um den spätesten möglichen Termin anzunehmen, im Anfange des zweiten Jahrhunderts vor Christi gearbeitet sind, so ergibt sich, dafs bereits damals Landschaftsgemälde existirten.« Diese letztere Folgerung HELBIG's interessirt uns jetzt zunächst nicht. Von der Durchführung würde es abhängen, ob man Darstellungen derartiger Gegenstände als Landschaftsbilder »im eigentlichsten Sinne des Wortes« anerkennen würde. Soweit die mir bekannten Vasenbilder mir den stilistischen Mafsstab geben, scheint mir dieser Ausdruck etwas gewagt [26]). HELBIG legt Gewicht auf diese Darstellungen zum Beweise der Landschaftsmalerei in hellenistischer

---

[24]) HELBIG, Untersuchungen, S. 290, vgl. S. 294.

[25]) GERHARD, Akad. Abhandlungen II. Tf. 63, No. 1, 4, 5. Elite céram., III. 78. 80. Die Aufzählung bei HELBIG, a. a. O. Anm. 3.

[26]) In der Antikensammlung der Dresdener Gallerie fiel mir ein kleines Naturbild auf einer Vase späten Stiles auf: ein mit gespreizten Flügeln stolzirender Schwan (Gans?) über einen durch zwei Reihen von Punkten bezeichneten Boden zwischen zwei ziemlich stilisirten Blüthenstauden, zwei Sterne zur Raumausfüllung darüber. (Schrank II.)

Zeit. Aber der nicht selbständige landschaftliche Theil auf manchem der im vorigen Kapitel besprochenen Gefäfse wirkt landschaftlich vielleicht doch bedeutender.

Dagegen müssen uns an dieser Stelle die auf Mosaikgemälden dargestellten wirklichen Landschaften längere Zeit beschäftigen. Weitaus die meisten dieser antiken heidnischen Mosaiken (denn auf die frühchristlichen Kirchenmosaiken will ich nicht zurückkommen) sind Fufsbodenmosaiken gewesen. Sie sind in dem gesammten Kulturgebiete des römischen Weltreichs, selbst nördlich der Alpen, in beträchtlicher Anzahl gefunden worden, die schönsten jedoch in der Umgebung Roms und in Kampanien. Landschaftliche Zuthaten finden sich bei vielen figürlichen Darstellungen dieser Mosaiken. Ich hielt es im vorigen Kapitel nicht für nothwendig, auf dieselben einzugehen, weil sie uns keine neuen Gesichtspunkte eröffnen. Natürlich komme ich auch jetzt nicht auf sie zurück [27]. Dagegen interessiren uns hier diejenigen dieser Mosaiken, deren Darstellungen als wirkliche Landschaften aufgefafst werden können. Sie sind sämmtlich in der Umgebung Roms und in Unteritalien gefunden, die schönsten in der Umgebung Roms [28]. Gerade auch sie sind fast sämmtlich Fufsbodendekorationen gewesen.

Dafs es stillos ist, den Fufsboden mit Mosaiklandschaften zu schmücken, so dafs der Fufs nicht nur deren Erdboden, sondern auch deren Baumwipfel und Himmel betritt, bedarf keiner weiteren Erörterung. In dieser Beziehung fehlte der römischen Kunst das höhere Stilgefühl. Es folgen aus diesem Mangel jedoch einige Eigenthümlichkeiten dieser Bodenmosaiklandschaften, an die ich im Voraus erinnern will: vor allen Dingen, besonders bei den gröfseren, eine noch freiere Behandlung der mit noch höherem Horizonte gedachten Perspektive, als auf den Freskolandschaften, überhaupt eine Auseinanderzerrung des Gesammteindrucks. Natürlich! Konnte der Blick des auf einer solchen Darstellung Einherwandelnden doch einen richtigen Standpunkt für eine einheitliche Betrachtung so wie so kaum gewinnen. Verschiedenen Theilen ein selbständiges Interesse einzuflöfsen, war die nothwendige Konsequenz davon. Es gilt dies in erster Linie von dem grofsen Bodenmosaik von Palestrina.

Wir wollen die hier in Betracht kommenden Werke der Reihe nach, ihren Fundorten nach geordnet, besprechen.

Zunächst sei der unteritalischen, der kampanischen Funde gedacht. Die Auswahl von landschaftlichen Mosaiken, die hier gefunden, ist nur eine kleine. Auch stammen sie in der Mehrzahl aus Pompeji.

Dafs das Wunderland des Niles auf die Pompejaner einen gewaltigen Eindruck gemacht, ist bekannt. Schon die Existenz des Isistempels in Pom-

[27]) Ein bedeutendes durch Personifikationen gegebenes Naturbild befindet sich auf dem grofsen Mosaik der Münchener Vasensammlung, welches auf den Gütern des Herzogs von Leuchtenberg in der Romagna gefunden wurde. Die Gaia, mit einem gelben Gewande den Unterkörper bedeckt, reich bekränzt, von den vier Jahreszeiten in entsprechend bekränzten Knabengestalten umspielt, sitzt rechts unter einem Baum. Auch links ist ein Baum dargestellt. In der Mitte [illegible] Helios selbst im Thierkreise. Vgl. Jahn's Kurze Beschreibung der Vasensammlung (2. Aufl., 1871), S. 116.

[28]) Von nordafrikanischen Mosaiken enthält dasjenige, welches 1870 in einem Garten zu Philippeville gefunden wurde, in den Jagdscenen der Umrahmung mit ihren reichlichen Bäumen anmuthige Naturbilder. Revue archéologique. Mai 1870, pag. 332 ff. Von aufseritalischen Inschriften enthält das Mosaik von Cartama bei Malaga, abgebildet Ann. Inst. Vol. 34. 1862, tav. d'agg. Q.

pel mit vielen ägyptisirenden Darstellungen beweist es. So finden wir denn auch die ägyptisirenden Landschaften unter den Mosaiken vertreten.

1. Eine Mosaiklandschaft, die ausnahmsweise keinem Fussbodenmosaik angehört, sondern einem Brunnenhäuschen, nämlich der Fontana der casa del Granduca [29]). Es ist eine humoristische Nillandschaft, die hier jedoch fast tragikomisch wirkt. Auf dunkelblauem Grunde ist links ein aus braunem, grünem und gelbem Rohr zusammengesetzes Häuschen dargestellt, von Palmen beschattet. Vor diesem Häuschen hält ein gewaltiges braunes Nilpferd Wache und wehrt den Bewohnern, die oben rechts in einem Boote zwischen dem Schilfe rudern, den Eingang. Diese Leute, die hier ausnahmsweise keine Pygmäen zu sein scheinen, geberden sich sehr entsetzt über das Abenteuer. Die Wasserstreifen sind weiss auf dem blauen Grunde dargestellt. Das Ganze ist auch landschaftlich von abgeschlossener und packender Wirkung.

2. Der bekannte Streifen, welcher dem berühmten Mosaik der Alexanderschlacht angefügt war, sich aber gegenwärtig, getrennt von diesem, in dem Mosaikenzimmer des Museo nazionale zu Neapel befindet. Bei einer Länge von 3,37 m. ist er 0,64 m. hoch, also ein friesartig langer Streifen [30]). Es ist eine Nillandschaft im Stile der Basen-Reliefs der vatikanischen Nilstatue. Vorn ist das gelbe Ufer mit grünem Schilfe bewachsen, ganz links mit einem Palmenbaume geschmückt. Das Wasser, welches den Raum bis zum oberen Rande einnimmt, ist grau mit weisslichen Streifen. Das Charakteristische ist die Thierstaffage. Rechts am Ufer das gelbliche Krokodil, hinter demselben zwei Ibisse, am Ufer ausserdem ein Ichneumon und eine Schlange. Das braune Hippopotamos taucht links aus dem Wasser, in dem weiter oben sechs im Verhältniss viel zu grosse, ja, lebensgrosse naturfarbige Enten schwimmen, die sich in dem ausserdem mit vielen Wasserblumen geschmückten Wasser spiegeln. Auf zweien der Gewächse sitzen kleine Singvögel. Der Gesammteindruck ist weniger landschaftlich abgeschlossen, als der des vorigen Mosaiks. Die unverhältnissmässig grossen Enten des Hintergrundes sind manchen dieser Darstellungen eigen, entsprechen aber auch dem besprochenen antiperspektivischen Prinzip mancher Bodenmosaiken [31]). Man hat die Ansicht ausgesprochen, dass dieses Mosaik an dieser Stelle vielleicht nur auf den ägyptischen Ursprung der Malerin Helena, welcher das Alexandermosaik zugeschrieben wird, zu deuten sei [32]).

Ferner befinden sich im Museum von Neapel zwei Stücke einer der auch in der Wandmalerei beliebten Darstellung von Ententeichen, in denen die grossen Enten jedoch den landschaftlichen Gesammteindruck mehr als aufwiegen. Auf dem einen derselben (Breite 0,26 m., Höhe 0,15 m.) sind nur zwei Enten, eine weissköpfige und eine blauköpfige auf hellblauem, mit Wasserpflanzen geschmücktem Gewässer abgebildet, auf dem anderen, hübscheren, sind vier Enten in anmuthigerer und freierer Gruppirung auf einem

---

[29]) Das Brunnenhäuschen ist abgebildet: Museo Borbonico, Vol. XI (1836), tav. A. Meine Beschreibung ist vor dem Originale gemacht.

[30]) Die Art der Flussdarstellungen, wie sie hier gegeben ist, zieht sich gelegentlich noch spät ins Mittelalter hinein. Noch der Jordan im unteren Streifen des Nischenmosaiks der Kirche S. Maria maggiore zu Rom erinnert daran.

[31]) Abgebildet ist das Werk z. B. MAZOIS, Ruines de Pompei, Vol. IV, pl. 48. Museo Borb., Vol. VIII (1831), tav. 45. ROUX, Bd. IV, Ser. III, pl. 28.

[32]) OVERBECK, Pompeji, 2. Aufl., II. S. 228.

Teiche dargestellt, der auf weissem Grunde durch hellblaue Streifen angegeben und mit rothen Blumen geschmückt ist (B. 0,22 m., H. 0,23 m.)[33].

Endlich befindet sich am Fussboden des Mosaikenzimmers[34]) ein von Amoretten gefesselter Löwe in einer fast selbständig wirkenden Landschaft in der auf graugelbem Grunde hinten ein Tempel neben Bäumen dargestellt ist, vor dem auf einem Piedestal eine Statue, scheint es, sich erhebt, während vorn, rechts und links Lokalnymphen angebracht sind.

Ausserdem wurde in Bajae die vollständige Mosaikwand einer Nische gefunden, deren landschaftliche Dekoration sich den Garten- oder Parklandschaften anschliesst, wie wir sie in Rom und Pompeji unter den Gemälden finden werden. Ein Berichterstatter, der das Bild im Kensington museum in London sah, beschreibt es folgendermassen: »Ueber ein niedriges Gitter, auf dem sich ein Pfau wiegt, hinweg sieht man auf eine Baumpflanzung, über deren Gipfel drei Vögel in der Luft schweben. Die Wölbung (der Nische) hat eine fächerförmige ausgebreitete Verzierung. Der ganze Rand der Nische ist nach der aus Pompeji bekannten Sitte mit Muscheln besetzt«[35]).

Weit grösser ist die Zahl der in und um Rom gefundenen landschaftlichen Mosaiken.

1. Auch hier können wir mit einem Nilmosaik beginnen, indem ich eines der grössesten der aus dem Alterthume erhaltenen Mosaiken voranstelle, das grosse Mosaik von Palästrina[36]). Mannichfach restaurirt, aus vielen Bruchstücken zusammengesetzt, giebt es in seinem heutigen Zustand doch wohl einen zuverlässigen Eindruck seiner ursprünglichen Gestalt. Es ist mehr als sechs Meter breit und nahezu fünf Meter hoch. In weiter, fast landkartenartiger Ausbreitung stellt es offenbar eine grosse ägyptische Landschaft dar, die Form der Gebäude, die Obelisken, die Nilpferde und die Krokodile lassen keinen Zweifel daran aufkommen. Im Hintergrunde ist ein wildes Felsengebirge dargestellt, in welchem Thiere der seltsamsten Zusammensetzungen hausen, zum grossen Theile fabelhafte Thiere, welche die griechisch-römische Phantasie erdacht, daneben aber auch allbekannte Bewohner der afrikanischen Wüste, alle durch Inschriften gekennzeichnet: neben der Giraffe, der Kamelopardalis, auch ein Thier halb Panther, halb Krokodil, als **ΚΡΟΚΟΔΙΛΟΠΑΡΔΑΛΙΣ** bezeichnet, neben dem allbekannten Rhinokeros, der Löwin und dem Tiger auch ein Geschöpf, halb wilde Eselin, halb Weib, **ΟΝΟΚΕΝΤΑΥΡΑ** genannt, andere Thiere möglicherer Existenz, deren Identifizirung oder Perhorreszirung dem Naturforscher überlassen bleiben muss[37]). Ein Trupp Neger ist links in den Bergen, mit Pfeilen und Bogen bewehrt, auf der Jagd. Alles dieses ganz oben in dem sehr hohen Hintergrunde.

[33]) Vgl. Mus. Borb., Vol. XIV (1852) tav. 14.

[34]) Mus. Borb., VII, 61 = Zahn, die schönsten Orn. II, 93. Weniger landschaftlich wirken die ähnlichen Darstellungen, Mus. Capitol. 14, 19 und Bull. nap. (N. S.) IV, tav. 2, p. 36.

[35]) Arch. Anzeiger, Jahrg. XXII, Februar 1864 S. 167.

[36]) Hauptpublikationen: 1. Carlo Fea, L. Egitto conquistato etc., Roma 1828. 2. Osservazioni sul musaico di Palestrina di D. Sante Pieralisi, Roma 1858. Die Abbildung hier auf vier Tafeln geviertheilt. Ueber frühere Publikationen vergleiche man K. O. Müller Handbuch (3. Aufl. von Welcker, 1846) § 322, Anm. 4, sowie Pieralisi's Publikation, welche breit genug über ihre Vorgängerinnen berichtet und die Geschichte des Mosaiks erzählt. Neuerdings wichtig: R. Engelmann, Das Mosaik von Palästrina, Arch. Ztg. 1875, Bd. VII, Heft IV, S. 127—134.

[37]) Die Inschriften sind inkfindlic auf der fünften Tafel des Werkes von Pieralisi, man vgl. den Text, pag. 24 ff.

Unterhalb deſſelben iſt ein groſses Waſſer dargeſtellt, welches, von vielen kleinen und groſsen Inſeln durchbrochen, von Barken belebt, die gröſsere untere Hälfte des Bildes, wenigſtens in Geſtalt von Flufsarmen, einnimmt, denn die Inſeln, welche nahe bei einander den Wellen enttauchen, ſind mit ſo zahlreichen und prächtigen Gebäuden bedeckt, Tempeln, Wohnhäuſern, Luſtlauben, Zelten und ärmeren Hütten, daſs dieſer ganze reiche Vordergrund eher den Eindruck einer von Waſſerarmen durchſtrömten oder theilweiſe überſchwemmten Stadt macht. In der That kann kein Zweifel darüber ſein, daſs der Künſtler die Abſicht gehabt, eine ägyptiſche Stadt während einer Nilüberſchwemmung darzuſtellen. Die einzelnen, von Palmen, von Zypreſſen oder von Laubhölzern beſchatteten Gebäude, wie vorn mehr rechts der Feſttempel, von dem das groſse Sonnenſegel herabwallt, mehr links die Rebenlaube, in welcher, durch einen hindurchflieſsenden Waſſerarm getrennt, zwei Zechgeſellſchaften fröhliche Gelage feiern [38]), dann mehr nach dem Mittelgrunde zu theils phantaſtiſchere Bauten, theils durch Pylonen und ſchräganſteigende Mauern gekennzeichnete altägyptiſche Tempel, alle dieſe einzelnen Gebäude einzeln zu beſchreiben, würde hier zu weit führen. Ein buntes und mannichfaltiges Leben bewegt ſich in dieſer reichen ländlich-ſtädtiſchen Landſchaft. Links vorn jagen ägyptiſche Männer aus ſtattlichem Schiffe das Hippopotamos, während die heiligen Krokodile unbehelligt am blumenreichen Strande ſich ſonnen. Kleinere Nachen vermitteln, theils von armen Schiffern gerudert, den Verkehr von Inſel zu Inſel, ein ſolcher gleitet z. B. vorn durch die Lotosblumen unter der Luſtlaube hindurch; theils, günſtigen Fahrwind benutzend, ſuchen ſie mit geſchwellten Segeln ihren Weg. Eine reiche und feſtliche Szene ſpielt ſich vorn unter dem Sonnenzelte des tempelartigen, geſchmückten Gebäudes ab. Eine Schaar von Kriegern in ziviliſirter, anſcheinend helleniſtiſcher Tracht, an ihrer Spitze ein bekränzter Mann in königlicher oder gar kaiſerlicher Kleidung, ſcheint hier von einer ägyptiſchen Prieſterin [39]) bewillkommt zu werden; ein Boot mit ferneren Kriegern, dieſes Boot ganz von der Geſtalt, wie wir ſie auf pompejaniſchen Wandgemälden ſehen, iſt vorn zu landen im Begriff; weiter nach hinten ſind theils geſchaftliche Szenen, theils heilige Zeremonien dargeſtellt. Es verdient bemerkt zu werden, daſs auf dem ganzen vorderen Theile des Gemäldes, ſoweit die Ziviliſation dargeſtellt iſt, keine jener fabelhaften Thiere abgebildet ſind, ſondern nur die allbekannten, welche alle antiken Nilbilder ſchmücken. Ferner lege ich Gewicht darauf, zu bemerken, daſs keine einzige der zahlreichen dargeſtellten Szenen den Blick in ſo hervorragender Weiſe feſſelt, daſs wir annehmen könnten, das ganze Bild ſei ihretwegen erfunden. Damit habe ich meine Anſicht über diejenigen zahlreichen früheren Erklärungen des Bildes ausgeſprochen, welche alle von der Vorausſetzung ausgingen, die eigentliche Hauptſzene des Bildes ſei die, welche vorn rechts unter dem Sonnenzelte vor ſich gehe. Mit ihrer Erklärung glaubte man das ganze Bild erklärt zu haben. Aber gerade dieſe Szene hat ſich als ein Kreuz der Erklärer erwieſen. Jeder hat einen anderen Vorgang in ihr erkannt. Die

[38]) Dieſe Szene iſt ganz ähnlich auf einem Moſaik des Berliner Antiquariums dargeſtellt, einem Fragmente, welches, wie R. ENGELMANN a. a. O. (bei S. 131) nachgewieſen hat, das aus dem Paleſtriner Moſaik herausgebrochene Originalſtück iſt. Abgebildet a. a. O. Tf. 12, früher bei Gori, Inscr. ant. Vol. II tav. LXVIII.

[39]) Nach FEA (L'Egitto conquistato, pag. 11, wäre dieſe Figur ſogar Alexandrien oder ganz Aegypten förmlich perſonificirt.

ältesten Zeiten hat man herangezogen, indem WINKELMANN sogar die Ankunft des Menelaos und der Helena in Aegypten in der Szene erkennen wollte, andere verfielen auf spätere Zeiten. Der Kardinal Polignac meinte, Alexander der Grosse sei dargestellt, wie er den Tempel des Juppiter Ammon besuche. VOLPI meinte Sulla mit seinen römischen Soldaten zu erkennen, man hielt und hält das Mosaik nämlich noch zum Theil heute für dasjenige, dessen Plinius als im Fortunatempel zu Praeneste durch Sulla gestiftet gedenkt[40]). BARTHÉLEMY hielt dafür, Kaiser Hadrian's Besuch der Insel Elefantine sei gemeint. FEA brachte unter dem Beifall auch deutscher Gelehrter die Ansicht auf, es sei die Eroberung Aegyptens durch Cäsar Octavianus Augustus[41]), welche der Künstler habe darstellen wollen. PIERALISI selbst endlich ist der ziemlich abstrusen Ansicht, die Vorbereitungen zu dem Feste, mit dem Alexander II., Sulla's Freund, bei seiner erhofften Rückkehr nach Aegypten unter römischer Protektion in Memphis gefeiert werden sollte, habe Sulla diesem seinem Freunde zu Liebe auf dem Mosaik darstellen lassen.

Meine eigene Ansicht ist die, dass sich die Absicht des Künstlers, eine bestimmte historische Szene darzustellen, überhaupt nicht nachweisen lässt, ja, dass diese Absicht unwahrscheinlich ist, weil jener Vorgang unter dem Zelte räumlich in keiner Weise hervorgehoben ist, in keiner Weise anders behandelt ist, als die übrigen Szenen. Vielmehr glaube ich, dass der Künstler zunächst nur ein Bild von Aegypten habe geben wollen: oben von der an Aegypten angrenzenden Bergwildniss mit fabelhaften Thieren, unten von der Zivilisation des eigentlichen Aegyptens, und zwar hat er offenbar die Zeit der Ueberschwemmung, als die bezeichnendste, hervorheben wollen und die Festfreude, die ganz Aegypten um diese Zeit sich hingab, dargestellt. Die Soldaten und ihr Führer unter dem Zelte sind Staffage, wie Alles Uebrige: ihre Tracht beweist, dass wir uns im hellenistischen oder römischen Aegypten befinden. Es ist also nur eine Landschaft in landkartenartiger Ausbreitung und mit reicher, festlich bewegter Staffage, welche dargestellt ist. Dies war meine Ansicht, ehe ich entdeckte, dass schon der Franzose CAPMARTIN DE CHAUPY[42]) sie fast ganz so und DUBOS sie ähnlich ausgesprochen[43]). Neuerdings hat, früher als ich, R. ENGELMANN (vgl. schon Bull. dell' Inst. 1872 p. 97, dann Arch. Ztg. a. a. O.) dieselbe Ansicht ausgesprochen.

Welchen Eindruck Aegypten auf die Phantasie der Italiener machte, habe ich bereits öfter erwähnt. Lange vor Hadrian befand der Isistempel in Pompeji und stellte man hier auch ägyptisirende Landschaften ausserhalb des Isistempels dar. Es liegt also gar nichts Auffallendes darin, dass man selbst schon zu Sulla's Zeit (die Unmöglichkeit, dass das Mosaik aus Sulla's Zeit stamme, liegt nicht vor) ein derartiges Mosaik zugleich zu dem Zwecke der naturhistorischen und geographischen Belehrung und der Anregung der Phantasie habe herstellen lassen. Einzig ist es zwar dem Umfange und dem Reichthume der Darstellung, nicht aber den Hauptmotiven derselben nach.

[40]) N. H. XXXVI, 64. Die Identität ist mindestens unnachweislich. Nach FEA (pag. 4) wäre unser Mosaik überhaupt nicht im Fortunatempel, sondern in einer der Basiliken gefunden.

[41]) MÜLLER, Handbuch S. 460. Die Nachweisungen der zitirten Ansichten finden sich alle im zwölften eigens dieser Aufgabe gewidmeten Kapitel der Publikation von PIERALISI.

[42]) Découverte de la maison de campagne d'Horace II, p. 287 ff. Die Schrift ist mir nicht zugänglich. Ich referire nach PIERALISI pag. 41—42.

[43]) DUBOS. Reflexions crit., I, pag. 373 (Paris 1755), nach PIERALISI pag. 40.

Trotz der landkartenartigen Ausbreitung ist übrigens eine Art Unterordnung unter einem Gesichtspunkt beibehalten, freilich unter einem sehr hohen, der an völlige Vogelperspektive streift. Von einer richtigen und wirklichen Perspektive ist keine Rede. Die Menschen des vordersten Vordergrundes sind nicht kleiner dargestellt, als die des fernsten Hintergrundes, und von einer ganz unproportionirten Grösse sind vor allen Dingen die fabelhaften Thiere des Hintergrundes gebildet. Ich halte das, wie schon angedeutet, nicht nur für Ungeschicklichkeit, sondern auch für eine Konsequenz der Darstellung einer Landschaft auf einem so grossen Bodenmosaik. Stillos ist ein solches Werk auf alle Fälle, aber es wäre ein richtig oder annähernd richtig perspektivisches Bild in diesem Falle vielleicht noch stilloser, als das vorliegende, dessen einzelne Bestandtheile in ihrer Anordnung für ein Umherwandeln stilisirt sind.

Die Farbengebung, die erst recht ohne perspektivische und daher auch ohne landschaftliche Einheit sich darstellt, bestätigt diesen Eindruck. Die Luft ist (wie ich vor dem Original notirt) hellblau mit weissen Wolken. Das Wasser ist ebenfalls hell, theils grünlich, theils blau, mit weissen und grauen Wellenlinien gestreift, die Felsen sind rothbraun, grau und grünlich. Ein einheitlicher Lichtfall ist unten doch wenigstens annähernd durchgeführt. Das Boot links spiegelt sich im Wasser. Sonst ist eine Spiegelung nicht angegeben. Die meisten übrigen Gegenstände sind ziemlich naturfarbig kolorirt. Der Gesammteindruck ist daher ein bunter, zersplitternder, wie gesagt, ohne Farbenperspektive, die freilich auf einem derartigen Bodenmosaik ebenso wenig angebracht wäre, als die Linienperspektive.

Trotzalledem wird sich eine landschaftlich anregende, reiche und phantastische Wirkung dem Ganzen nicht absprechen lassen. Das ägyptische Mosaik von Palestrina wird nach wie vor seine Anziehungskraft ausüben.

2. Im Februar 1872 theilte der Herr Posthalter in Palestrina mir mit, er habe 1869 den »compagno« zu dem berühmten Nilmosaik in Gestalt einer Seelandschaft in den Kellern seines Hauses, (das heisse, an der Stelle des anderen Flügels des grossen Fortunatempels, in dem das grosse Mosaik gefunden sein solle), entdeckt. Der Herr war freundlich genug, mich hinunterzuführen, das Mosaik aber lag bruchstückweise und ganz mit Wasser bedeckt im Dunkeln. Ich konnte mir kein Urteil über die Bedeutung des Fundes bilden, doch schien es mir allerdings eine farbige wasserstückartige Darstellung mit Seethieren zu enthalten.

Hier seien die übrigen Nilmosaike genannt, die mir aus der Umgebung Roms bekannt geworden. Man vergleiche damit die Zusammenstellung von R. ENGELMANN, a. a. O. S. 133. Der Artikel erschien erst während der Korrektur dieses Buches.

3. Des Fragmentes der Berliner Sammlung mit der Lustbarkeit auf einer Nilinsel ist schon oben, Anm. 38, gedacht. Höhe 1,00 M., Breite 1,00 M.

4. Im Gabinetto des Museo Pio Clementino, oben zwischen den Fenstern, No. 437, befindet sich ein anmuthiges kleines Rundbild mit einer Nillandschaft. Das hellblaue Wasser füllt die ganze Rundung aus, ein Horizont ist nicht abgegrenzt, in dem Wasser befindet sich aber ganz oben, bedeutend perspektivisch verkleinert, eine Insel mit Gebäuden. In der Mitte des Bildes ist ein grosses Boot mit einem Ruderer dargestellt, ganz vorn ein grosses Krokodil, ein Delphin und ein anderer Fisch. Wassergräser und Wasserblüthen, nach hinten zu kleiner werdend, sind auf dem hübschen, dekorativ ansprechenden kleinen Bilde vereint. Nach dem Katalog stammte es aus der

Villa Hadrians; aber in PENNA's Publikation der hier gefundenen Mosaike kommt es nicht vor [44]).

5. Ein ganz ähnliches Bild, vielleicht sein Gegenstück, ist auf dem feingearbeiteten Mosaik in der Villa Albani (Gabinetto terzo No. 211) dargestellt [45]).

Im Anschluss an diese Nillandschaften seien einige andere Wasserstücke erwähnt:

6. Im Fussboden der fünften camera der Villa Borghese befindet sich ein antikes Mosaik. Von schwarzem Grunde, auf dem das Wasser unten durch einige weisse und grüne Linien bezeichnet und durch einen Fisch belebt ist, hebt sich eine farbig dargestellte Barke mit Fischern ab. Aehnlich ein zweites. Sie wurden bei Castel Arcione gefunden [46]).

7. In der Kirche St. Maria in Trastevere werden zwei kleine, späte, offenbar nicht zu einander gehörige, aber neben einander eingemauerte antike Mosaiken [47]) aufbewahrt, deren interessanteres eine vollständige Seehafenvedute darstellt. Luft und Wasser sind als durchgehender Grund weiss gehalten; im Wasser deuten nur schwarze Streifen die Wellen an. Ganz vorn ist ein Boot mit Fischern dargestellt, die mit Netzen ihrem Gewerbe nachgehen, in der Mitte ein Boot mit vollen Segeln, die Figuren in beiden sehr roh. Im Hintergrunde befindet sich eine Hafenporticus, wie sie öfter auf pompejanischen Gemälden dargestellt sind, mit ziegelrothem Dach, hinter dem ein einen Pfeilerbau durchwachsender Baum, Gebäude, und rechts, wenn mich meine undeutliche Photographie und mein Gedächtniss nicht täuschen, eine Reiterstatue hervorragen. Das Bildchen scheint, wie der links in der Mitte auf einem Stücke einer dritten Barke zum Bilde hinauseilende Fischer andeutet, das Bruchstück eines grösseren, jedenfalls späten Ganzen zu sein.

8. Ein ganz ähnliches, ebenfalls roh gezeichnetes Mosaik sah ich 1873 im Museum zu Kassel (Mosaikzimmer A, No. 4). Auch dieses stellt auf weissem Grunde eine Hafenvedute dar: hinten ein Quai mit Häusern besetzt, hinter deren ziegelrothen Dächern grüne Laubbäume hervorragen, auch hier oben rechts zwei (blaue) Säulen mit (goldenem) Architrav neben einem heiligen (mit goldenen Früchten behangten) Baume, auch hier vorn in der Mitte ein Schiff auf dem in grünen und blauen Linien angedeuteten Wasser, dann aber vorn, links und rechts, noch je ein Gebäude unter Bäumen, in denen man rechts Zypressen erkennt. Unter dem heiligem Baume eine Figur mit blauem Unter- und orangegelbem Obergewande.

9. Mit dem Mosaik von Trastevere No. 7 befindet sich jetzt in demselben Rahmen, viel schöner ausgeführt, aber für uns weniger wichtig, ebenfalls auf weissem Grunde, ein Mosaik mit Enten von natürlicher Farbe zwischen grünem Schilf über hühnerartigen Vögeln, die im Begriffe sind, Schnecken zu verzehren [48]).

---

[44]) Auch die »Beschreibung Roms« II. II. S. 208 weiss von seiner Provenienz nichts zu berichten.

[45]) WINCKELMANN, Mon. ined. (p. 13, am Schlusse der »indicazione dei rami«). »Beschreibung Roms« III. II. S. 507.

[46]) »Beschreibung Roms« III. III. S. 249.

[47]) Photographie: PARKER No. 1384. Vergl. die folgende Anm.

[48]) Dieses wie No. 7 sind publizirt von GUATTANI Mon. antichi ined., 1784 Mar[illegible], tav. III. Da ich sie 1872 im Original gesehen, so muss das in »zahlreichen Abbildungen« erhaltene »alte verschwundene Mosaik von Trastevere«, dessen ENGELMANN a. a. O. S. 129 gedenkt, wohl ein anderes sein.

Derartige, kaum Landschaften zu nennende kleine Vogelstückchen, die doch kleine Naturbilder sind, und daher hier besprochen werden, kommen auch im Mosaik noch öfter vor — Abgesehen von den weiter unten zu erwähnenden, aus der Villa Hadrian stammenden Bildchen, seien hier noch einige derartige Stückchen des Museo Kircheriano erwähnt, besonders zwei mit Schlangen kämpfende Vögel, die im dritten Zimmer unter No. 10 u. 12 hängen, beide roh genug in bunten Farben auf weissem Grunde ausgeführt, nämlich:

10. Zwei Laubbäume auf erhobenem Terrain sind dargestellt. Um den Baum rechts ist eine Schlange gewunden, auf einem Zweige des Baumes links steht ein kleiner gehaltener aber reiherartiger Vogel mit erhobenem einen Beine, während ein grösserer, entenartiger Vogel unten in der Mitte vom Erdboden aus sich kampfmuthig gegen die Schlange wendet.

11. Die Schlange, aufgerollt mit emporgerecktem Halse und zischend ist links dargestellt. Gegen sie wendet sich von rechts ein ibisartiger Vogel, hinter dem ein Laubbaum angebracht ist.

Ein ganz ländliches Mosaik befindet sich im Palazzo Corsini zu Rom.

12. B. = 0,52 M., H. = 0,40 M., am Lateran gefunden. Ein Pflüger stützt mit seiner von zwei Rindern gezogenen Pflugschar jählings zu Boden. Der Grund ist weiss. Aus dem grau und bräunlichen, mit Gräsern bewachsenen Felde erhebt sich rechts eine Staude, links ein grösserer Baum unbestimmter Art mit grünen Blättern. Die durchaus ländliche Staffage gibt dem Ganzen das Ansehen einer Landschaft. Die Zeichnung ist lebendig und geschickt, der gestürzte Mann etwas gespreizt. Die nicht unbedeutenden Restaurationen scheinen den Gesammteindruck doch nicht zu schädigen[49]).

Landschaften mit mythologisch-historischer Staffage kommen im Mosaik kaum vor, doch tritt der landschaftliche Hintergrund bei den Darstellungen einiger Mythen, deren Hintergründe wir bei der kampanischen Wandmalerei besprochen haben, im Mosaik der lebhaften Farbe wegen in so bedeutsamer Weise hervor, dass die Bilder fast den Eindruck von Landschaften machen. Hierher wären z. B. zu zählen:

13. Das Europamosaik des Pal. Barberini[50]). Der landschaftliche Theil dieses Bildes scheint besonders durch Restaurationen sehr gelitten zu haben. Ein blauer Himmel ist nicht sichtbar, vielmehr geht Alles auf einförmig grauem Grunde drunter und drüber; doch ist ein Berghintergrund mit einem Baume sehr wohl erkennbar. Die rothbraun und gelb gekleidete männliche Figur rechts oben scheint eine Naturpersonifikation, eine Art von Berggott zu sein. Rechts unten ist das Ufer mit den Gespielinnen der Europa dargestellt, links unten das Meer, durch welches der Stier mit seinem Raube nach links zum Bilde hinausschwimmt. Das Meer ist als Zeichnung roher und unnatürlicher, als gewöhnlich: grau und grünlich mit weissen Parallellinien.

14. Ein Mosaik, welches freilich unteritalischen Fundortes ist, aber in der Villa Albani aufbewahrt wird: das im Jahre 1760 im Königreich Neapel gefundene Mosaik der Befreiung der Hesione[51]) durch Herakles. Dieses

---

[49]) Erwähnt auch »Beschreibung Roms«, III, III, S. 614.

[50]) Ciampini, Vetera monimenta, I, tav. 33, pag. 82. d'Agincourt, Pittura tav. XIII, No. 8.

[51]) Winckelmann, Mon. ined. No. 66. Vgl. »Beschreibung Roms«, III, II, S. 554—555.

Mosaik ist in der That von sehr hervorragendem landschaftlichem Interesse. Das Wasser vorn, in dem das Ungeheuer schwimmt, ist von lebhafter grüner Farbe, der Felsen, an den Hesione angeschmiedet ist, grau, daneben ein kleines brennendes Gebäude, durch welches WINCKELMANN die von Herakles verheerte Stadt Troja angedeutet glaubte. Die Luft ist graugrün. Der dekorative Charakter der Farbengebung tritt also auch hier deutlich hervor.

15. Eines der wichtigsten und interessantesten Landschaftsmosaike, ja überhaupt Landschaftsbilder aus dem Alterthume ist das Sonnenaufgangsmosaik, welches zuerst von GUATTANI [52]), dann von BRAUN in den Annalen des Instituts [53]) veröffentlicht worden. Es stellt eine einsame Berg- und Seelandschaft beim Sonnenaufgang dar. Die rechte Seite des Rundbildes nimmt im Hintergrund und Mittelgrund und bis in den Vordergrund hineinreichend ein Gebirge mit scharfen und charakteristischen Konturen ein. Im Mittelgrund links und bis an den Vordergrund hinanreichend ist der See dargestellt, an dessen Ufer links hinten ein Baum wächst, links vorn aber ein Hase oder ein Kaninchen weidet. Diese Landschaft ist an sich anmuthig und klar komponirt, besonders interessant aber wird sie durch die Himmelsphänomene: rechts hinter dem Gebirge hervortauchend die Sonne als runde, strahlenumgebene Scheibe mit menschlichem Antlitz, wie wir es dem Monde zu geben pflegen, daneben, sternförmig in dunklem runden Rande, der allein vom Glanze des aufgehenden Tagesgestirnes nicht besiegte Lucifer, der Morgenstern, in der Mitte des Bildes aber, in Gestalt eines völlig menschlichen nackten Jünglings, ein anderer Repräsentant des Sternenhimmels, mit ausgebreiteten Armen Abschied nehmend von der Erde um hinabzutauchen in den See. Anders wüsste auch ich die Jünglingsgestalt nicht zu erklären, und der Vergleich mit anderen, schon betrachteten Monumenten, wie der Vase Blacas und andere Vasen [54]), scheint diese Erklärung zu bestätigen. Das Original ist mir leider unbekannt. In den Umrissen der Nachbildung aber wirkt dieses Mosaik landschaftlich ansprechender, als irgend ein anderes.

GUATTANI (a. a. O.) berichtet, dieses Mosaik sei in Verbindung mit einem anderen gefunden, welches ebenfalls Himmelserscheinungen darstelle und zu seiner Zeit sich in der vatikanischen Bibliothek im Zimmer der aldobrandinischen Hochzeit befunden habe. Ich habe auch über dieses Stück nichts weiter in Erfahrung gebracht.

16. Nach diesen bleibt mir nur die Betrachtung der ziemlich zahlreichen Landschaftsmosaiken der Villa Adriana übrig, Zeugen der Prachtliebe, aber auch des landschaftlichen Natursinnes der Epoche Hadrians. Bekanntlich hat sich überhaupt eine Reihe der schönsten Mosaiken des Alterthumes in den ausgedehnten Ruinen dieser Villa gefunden. Ich werde nur diejenigen herausheben, welche förmliche Landschaften oder doch Naturbilder in unserem Sinne geben. Publizirt sind sie alle in dem Werke: Viaggio Pittorico della Villa Adriana di Tivoli von Agosta PENNA, 1826 ff. Die Originale befinden sich heute in verschiedenen Orten. Dem Inhalte nach fallen sie unter die Kategorien der Landschaften mit wilden Thieren, der Landschaften mit völlig idyllischer Staffage und der kleineren Naturbilder.

[52]) Mon. ined., 1786 p. LI.
[53]) Vol. X, 1838 tav. d'agg. D. 1. p. 269 ff.
[54]) Mon. Inst. II. No. LV. Vgl. noch WELCKER, im Rheinischen Museum, II p. 133. 141.

Der letzteren Kategorie gehören besonders die im sogenannten Apollontempel gefundenen, Bestandtheile grösserer Fussbodenmosaiken bildenden, doch separat umrahmten kleinen Darstellungen an, welche sich in der Sala della congregazione des (gegenwärtig unzugänglichen) Quirinalpalastes befinden sollen. In dem einen grossen quadratischen Mosaike (PENNA, Tafel 130), dessen Schönheit sehr gerühmt wird, befinden sich neun verschiedene solcher Bildchen. Am grössesten ist das mittlere, auf dem unter einem Baume ein Vogel dargestellt ist im Kampfe mit einer Schlange, die, wie es scheint, die drei am Boden liegenden Eier rauben möchte. Auch auf den übrigen Bildchen besteht die Landschaft nur aus Baum und Erdboden, die Staffage am öftesten nur aus Vögeln, einmal aber noch aus einem Reiher im Kampfe mit einer Schlange und einmal einem grossen Vogel, der einem kleineren in lebhafter Bewegung gegenüber steht. An demselben Orte befindet sich ein anderes Mosaik, in dem sich nur drei eingesetzte kleine Naturbildchen befinden: auf dem mittleren zwei lebhaft bewegte Gänse unter Bäumen, auf dem zur Linken ein Ententeichbildchen mit einem Fische im Wasser, auf dem zur rechten ein ähnliches Bildchen mit einem Schwane statt der Ente. Diese sind bei Penna, Tafel 131, abgebildet, und im Texte zu dieser Tafel wird bemerkt, dass sich ein Gegenstück mit ähnlichen Darstellungen an demselben Orte befinde.

Von den grösseren landschaftlichen Mosaikdarstellungen, die sich in der Villa Hadrians gefunden, will ich die Landschaften mit wilden Thieren voranstellen. Diese sind die folgenden:

1. Die grösseste derselben befindet sich an der Wand eines der hinteren Zimmer (rechts) der vatikanischen Bibliothek, wo ich es 1872 gesehen: ein breitgestrecktes Bild, dessen Maasse ich nicht habe nehmen können. Es ist eine wilde, grossartige Berglandschaft dargestellt: pittoreske Felsenpartien vorn links, mit blühenden Blumen und Kräutern geschmückt. Etwas weiter rechts, am Fusse eines mächtigen Laubbaumes, entströmt ein schäumender Wasserfall dem Gebirge, um als Bach, in hellblauen und weissen Linien in den Vordergrund zur äussersten Rechten herabzufliessen. Hier spriesst jenseit des Baches ein stattlicher Palmenbaum. Ein Felsen ist im Hintergrunde rechts von einem natürlichen Thore, durch welches der Himmel erscheint, durchbrochen. Im Uebrigen stehen noch hübsche Baumgruppen im Hintergrunde. Am blauen Himmel zeigt sich graugelbes und röthliches Gewölk. Diese Landschaft ist mit wilden Thieren verschiedener Art, die einander jedoch nicht zu beachten scheinen, belebt. Vorn unter dem grossen Baume am Wasserfall auf einer Felsenstufe ist ein Löwe gebildet, etwas weiter rechts ein Eber, zwei Hirsche oder Antilopen fliehen im Hintergrunde, ganz rechts unter der Palme aber steht ein Elephant. In der Landschaft ist die perspektivische Absicht, sowohl in der guten Verkleinerung der Bäume des Hintergrundes, als auch in der Farbengebung deutlich zu erkennen, nicht aber in den Thieren, indem die fliehenden Hirsche oder Antilopen des Hintergrundes viel zu gross, der Elephant aber viel zu klein gerathen sind. Abgebildet ist das Mosaik in Umrissen bei PENNA, a. a. O. Bd. III, tav. 61. Wie weit die Restaurationen des landschaftlichen Hintergrundes reichen, ist schwer zu erkennen, doch dass sie vorhanden sind, berichtet PENNA. Er erzählt, Furiotti habe das Mosaik 1738 nahe bei dem Zimmer der Tauben ausgegraben und auf seine Kosten restauriren lassen.

2. Eines der interessantesten der Bilder dieser Reihe ist das Mosaik des Berliner Antiquariums, welches einen Kampf zwischen zwei Kentauren

einerſeits und einem Löwen, einem Tiger und einem Panther andererſeits darſtellt. H. 0,59 M., B. 0,91 M. Das Kentaurenweibchen iſt gefallen, das Blut entſtrömt ihm, es liegt links vorn am Boden; der Tiger, im Begriffe es zu zerreiſsen, ſteht auf ihm und blickt ſich wüthend nach dem Kampfe um, den hinter ihm das Kentaurenmännchen mit dem Löwen beſteht, aber ſiegreich beſteht, während links vom Felſen des Mittelgrundes ein Panther herabblickt. Die Gegend iſt eine einſame wilde Felſenlandſchaft, in der nur rechts im Hintergrund ein roh ausgeführter Wald ſichtbar wird. Die Landſchaft iſt wild und bunt, nicht ohne perſpektiviſche Intentionen im Einzelnen, die aber für's Ganze nicht ausreichen. Eine Horizontlinie iſt nicht vorhanden. Vielmehr ſehen wir hier ein ähnliches unklares Durcheinander im Hintergrunde, wie auf dem Europamoſaik des Pal. Barberini, vielleicht auch hier durch ungeſchickte Zuſammenſetzung bei der Reſtauration verurſacht. Dieſes Moſaik iſt 1779 mit vier anderen, den vier zunächſt zu beſprechenden, zuſammen im Pavimento eines Trikliniums gefunden worden [55]).

3. Das freilich kleinere Gegenſtück zu dem Berliner Moſaik wird in der sala degli animali des Vatikans aufbewahrt. B. 0,61 M., H. 0,51 M. Die einſame Landſchaft iſt hier reicher und klarer angeordnet. Links das Felſengebirge, ein kräftiger Felſen im Vordergrunde, ein kegelförmiger mit zu groſs gerathenen Bäumen, bewachſener Berg im Hintergrunde. Vorn rechts ein Baum mit dunklem, blaugrünem Laube, und von der vorderen Uferfläche an bis zum Horizonte ein blaues Gewäſſer, über welchem der Himmel oder ſagen wir der Grund des Bildes gelbbraun ſich erhebt. Aeuſserſt lebendig iſt die Kampfſzene des Vordergrundes: ein Löwe, der einen bereits blutend zuſammenbrechenden, gut verkürzten Stier von hinten gepackt hat und ihm die Zähne in die Schenkel ſchlägt, während im Hintergrunde, viel zu groſs gehalten, im Waſſer die Kuh mit angſtvollen Sprüngen dem blutigen Schauſpiel zuſieht. Ihre Füſse ſind vom Waſſer bedeckt und ſchimmern deutlich hindurch, weniger deutlich iſt ihre Spiegelung im Waſſer gegeben. Sie iſt von hellerer Farbe, als der Stier. Die Thiere ſind lebendiger, als die haltloſe Landſchaft, die aber durch das an ſich groſse Motiv doch feſſelt und dekorativ auch in ihrer Farbenzuſammenſtellung ſehr gut gewirkt haben muſs [56]).

Zugleich gefunden mit den beiden zuletzt beſprochenen Thierlandſchaften wurden zunächſt zwei andere Moſaiken, die zu einer Rubrik gehören, welche man Maskenlandſchaften taufen könnte. Es ſind bakchiſche Kultusgegenſtände, vor allen Dingen Theatermasken, welche unter freiem Himmel, wie es dem Naturgott ziemt, dargeſtellt ſind, in der Regel aber doch viel zu groſs im Verhältniſs zu den etwa auſserdem noch dargeſtellten Bäumen, um im Ganzen als eigentliches landſchaftliches Bild wirken zu können. Die Maskenlandſchaften in Moſaiken aus der Villa Hadrians [57]) befinden ſich mit anderen in moderner Umrahmung im Fuſsboden des Gabinetto der vatikaniſchen Gallerie. Das Landſchaftliche iſt auf beiden ſehr unbedeutend, um ſo hübſcher die dargeſtellten Attribute. Auf dem einen von ihnen ſpielt ein Panther mit einem Tympanon. Bilder dieſer Art, die auch unter den kampaniſchen Wandgemälden

[55]) Publizirt: PENNA a. a. O. Tf. III, tav. 101. Mon. inst. IV, 50; vgl. Annali Vol. XX, pag. 198—203.

[56]) Abgebildet: PENNA a. a. O. Tav. 104. PARKER, Photographies 2508.

[57]) Abgebildet: PENNA, a. a. O. Tav. 102 und 103. Breite und Höhe beider je 0,52 M.

keineswegs ſelten ſind, mit ihren dem Kultus von Erd- und Naturgottheiten geweihten Gegenſtanden müſſen dem an ſolche Symbolik gewohnten Auge der Alten doch den Eindruck kleiner, vielleicht ſogar lebhaſt aufregender Naturbilder gemacht haben.

Das fünfte der in jenem Triklinium der Villa Hadrians zuſammen gefundenen Moſaiken ſtellt nun aber eine wirkliche, idylliſch-anmuthige Landſchaft dar. Sie befindet ſich in der sala degli animali des Vatikans als Gegenſtuck zu der Landſchaft mit dem Lowen, welcher den Stier zerreiſst. Wie dieſe iſt ſie 0,61 M breit und 0,51 hoch[58]) Es iſt eine Berg- und Weidegegend dargeſtellt. Links vorn Felſen, hinten Berge mit perſpektiviſch verkleinerten Bäumen bewachſen, in der Mitte ein dunkelblauer Bach mit hellen Lichtern, welcher von hinten nach dem Vordergrunde rechts zu herabſtromt und über den ein Stein als Brucke liegt, die linke und die rechte Seite des Bildes verbindend Auf der rechten Seite aber iſt ein ländliches Heiligthum dargeſtellt dasſelbe enthalt jedoch keine Gebäude, ſondern nur einen aus verſchiedenen Bäumen, unter denen Zypreſſen zu erkennen ſind, beſtehenden Hain Unter dieſen Bäumen, rothlich im Farbenton gehalten, ſteht eine weibliche Gewandſtatue, einen Kranz in den Locken, einen Blumenſtrauſs in der Rechten, die Linke auf einen thyrſosartigen oder fackelähnlichen Stab geſtutzt, an dem Steine, welcher ihr Poſtament bildet, ſind ein Votivgemalde und eine Keule oder eine erloſchene Fackel angelehnt PENNA nennt die Gottin eine Pomona oder Pales Wenn man in dem Stabe, auf den ſie die Linke ſtützt, mit Recht eine Fackel erkennen kann, wie ich geneigt bin, anzunehmen, ſo ſteht nichts im Wege, die Gottin als Ceres zu bezeichnen, die wohl in ähnlicher Haltung vorkommt. Die übrige Staffage des Bildes beſteht aus Ziegen, die nur im Verhaltniſs viel zu groſs geſtaltet ſind Es ſind ihrer fünf, eine ſchwarze, eine graue, eine rothe, eine braune, eine weiſse drei im Vordergrund, zwei mehr im Hintergrunde, die letzteren aus perſpektiviſcher Abſicht, aber doch ungenügend, verkleinert Die braune Ziege ſpazirt uber die Brücke und nähert ſich neugierig dem Bilde der Gottheit und ſcheint nicht übel Luſt zu haben, von den kunſtlichen Blumen in der Hand der Gottheit zu naſchen Der Himmel iſt grau Von »Haltung« in landſchaftlichem Sinne iſt auch hier keine Rede, wohl aber auch hier von kräftiger, dekorativer Farbenwirkung, und eine anmuthige idylliſche Naturſtimmung wird man dem Moſaik nicht abſprechen

Das letzte Moſaik von den der Villa Hadrians entſtammenden, welches wir hier zu beſprechen haben, gleicht dem zuletzt beſprochenen ſo auffallend, daſs man es für das Gegenſtuck desſelben halten mochte, und doch iſt es nicht mit jenen fünfen zuſammen gefunden, ſondern in einem anderen Zimmer, in dem es das Zentrum eines im Uebrigen weiſsen Fuſsbodens ſchmückte[59]) Gegenwärtig iſt es mit jenen nicht zu ihm gehörenden Maskenlandſchaften zuſammen in den Fuſsboden des »Gabinetto« des vatikaniſchen Muſeums eingelaſſen H 0,53 M, B 0,52 M Daſs es nicht zu jenen fünfen gehört, zeigt ſich übrigens bei naherer Betrachtung ſofort in ſeiner ganz verſchiedenen dekorativen Haltung Der Himmel iſt nicht gräulich gelblich, wie auf jenen, ſondern blau Auch iſt die ganze Kompoſition beſſer. In der

---

[58]) Abgebildet PENNA, a a O Tav 105 PARKER Photographies, No 2505 Man vgl noch HEYDEMANN im Arch Anzeiger vom April 1867, S 62

[59]) Abgebildet PENNA, a a O Tav 107

Hauptsache ist eine grasgrüne Weide dargestellt, davor ganz vorn ein blaues, teichartiges Wasser, mit hübschem Buschwerk und mit Gräsern und Kräutern, die sich in ihm spiegeln, umsäumt. Im Hintergrunde links das Gebirge, rechts auch hier ein Heiligthum, in dem aber aus einem Hain von prächtigen Bäumen ein Stück eines mit Weihgeschenken behängten kleinen Tempels hervorblickt. Die Statue, einförmig braunroth gefärbt, aber grün bekränzt, sitzt hier auf dem Felsen, die erhobene Rechte auf einen einfachen langen Stab gestützt. Vor ihr ist ein Altar angebracht, gegen den umgestürzte, erloschene Fackeln gelehnt sind. Die lebende Staffage besteht auch hier aus fünf Thieren, drei Ziegen und zwei Schafen in gelber, rother, brauner und schwarzer Farbe. Während hier die Landschaft von besserer Haltung ist, als auf den übrigen Bildern, ist an eine Verkleinerung der Ziegen des Hintergrundes hier so wenig gedacht, dass eine der entferntesten sogar die grösste ist. Ich schreibe das, wie gesagt, zum Theil dem Stile zu, den man wenigstens mit einem Anscheine von Recht für Bodenmosaike anwandte.

Zum Theil in Folge dieser Eigenthümlichkeit der Fussbodenmosaiklandschaften, die — auch in den besten antiken Bildern nur mit dem Gefühle gemachte — Perspektive oft augenscheinlich absichtlich, ja in guter Absicht, noch zu verzerren, zum Theil aber in Folge ihrer in noch höherem Grade, als es bei den Fresken der Fall ist, nur dekorativen Farbengebung, endlich auch in Folge der grösseren Unbeholfenheit der Mosaiktechnik gerade für landschaftliche Darstellungen sahen wir uns genöthigt, diese antiken landschaftlichen Mosaiken, so ansprechend und anregend viele von ihnen waren, doch noch in diesem vorläufigen Kapitel zu betrachten, zugleich mit den übrigen Landschaften, die in Materialien und Techniken ausgeführt waren, welche sich für Landschaftsdarstellungen eigentlich nicht eignen. Nur die eigentliche Malerei eignet sich genau genommen für die Wiedergabe der landschaftlichen Natur. Wir haben aber jetzt auch nur noch die wirklich gemalten, wenn auch zumeist nur dekorativ al fresco gemalten antiken Landschaften zu betrachten: in dem nächsten Kapitel die mittelitalischen, in dem darauf folgenden die unteritalischen. Es werden dies in mancher Beziehung natürlich die wichtigsten Kapitel dieses Buches sein. Erst nach ihnen werden wir berechtigt sein, in einem Schlusskapitel uns eine endgiltige Ansicht über die Landschaftsmalerei des klassischen Alterthums zu bilden.

SECHSTES KAPITEL.

Landschaften in der Wandmalerei Roms und seiner Umgebung.

Was von wirklicher, mit dem Pinsel hergestellter Malerei aus dem klassischen Alterthum auf uns gekommen ist, beschränkt sich fast ganz auf die flüchtigen, dekorationsmässigen Wandgemälde, welche theils in den Ruinen Roms und der Umgebung Roms, theils in den vom Vesuv verschütteten Städten Kampaniens wieder ausgegraben sind. Gemalte antike Landschaften finden wir geradezu nur in diesen Monumenten. Naturgemäss können wir daher deren gesammte Zahl nach den genannten beiden Haupt-

fundorten in zwei Hauptmassen eintheilen, deren erste in diesem, deren zweite im nächsten Kapitel behandelt werden soll.

Landschaftliche Darstellungen finden sich sowohl unter den römischen als auch unter den kampanischen Wandgemälden in großer Anzahl, in größerer Anzahl und daher auch in größerer Mannichfaltigkeit natürlich unter den letzteren, deren überhaupt eine viel beträchtlichere Menge wieder zum Vorschein gekommen ist, von besserer Ausführung und höherer kunsthistorischer Bedeutung aber unter den römischen, die im eigentlichen Zentrum der damaligen Welt sicher mit größerer Sorgfalt und von geschickteren Händen hergestellt wurden.

Indem ich daher zunächst zur Besprechung der landschaftlichen Wandgemälde übergehe, welche in Rom und seiner Umgebung gefunden worden, schicke ich zwei Bemerkungen voran: zuerst nämlich die, daß wir unter diesen Darstellungen jetzt weitaus das Bedeutendste und historisch Wichtigste kennen lernen werden, was uns von antiker Landschaftsmalerei überhaupt erhalten ist, sodann die Bemerkung, daß es sich hier freilich nur um flüchtige Dekorationen handelt, die, der Ausführung im Einzelnen nach, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, kaum viel höher stehen, als gute Leistungen unserer Tapeten- und Rouleauxmalerei, die aber gerade in ihrer dekorativen Wirkung zum Theil noch heute als mustergiltig angesehen werden können.

Es wird sich die Frage aufwerfen lassen, ob die Alten überhaupt Landschaften zu anderen Zwecken, als dem solcher Wanddekorationen gemalt haben. Die Beantwortung dieser, wie aller anderen allgemeinen Fragen, die während der Untersuchung auftauchen könnten, verschiebe ich auf's Schlußkapitel, da es nöthig sein wird, auch die kampanischen Landschaftsbilder kennen gelernt zu haben, ehe wir die Resultate zu ziehen wagen. Es handelt sich zunächst nur darum, eine genügende Uebersicht über das vorhandene Material zu gewinnen.

In und um Rom hat man seit Rafaels Zeiten in einer ganzen Reihe wiederausgegrabener antiker Gebäude Wandgemälde und unter ihnen fast überall auch Landschaften gefunden. Von dem, was hier bis in unser Jahrhundert herein in dieser Art zum Vorschein gekommen, ist aber nur äußerst wenig im Original erhalten. Die Malerei ist die vergänglichste der bildenden Künste. Der schützenden Hülle des Erdbodens beraubt, haben die alten Wandgemälde dem zerstörenden Einflusse der Zeit keinen Widerstand zu leisten vermocht. Eine ganze Anzahl dieser vor dem gegenwärtigen Jahrhundert in den Titusthermen, in der Villa Hadrians, in verschiedenen sogenannten Grotten und Gräbern aufgedeckten Gemälde ist aber durch Stiche vervielfältigt und in dieser Gestalt bis auf den heutigen Tag erhalten worden. Die in Rom gefundenen Wandgemälde können wir daher passend in solche eintheilen, deren Originale nicht mehr vorhanden sind und die nur aus alten Reproduktionen bekannt sind, und in solche, die uns noch heute in den Originalen zu studiren vergönnt ist.

Die Betrachtung der nicht erhaltenen Landschaftsgemälde dieser Art soll vorangestellt werden. In Betreff ihrer ist die äußerste Vorsicht nöthig. Die alten Reproduzenten nahmen es nicht so genau, am wenigsten mit den Nebendingen, zu denen sie die Landschaften augenscheinlich unter allen Umständen gerechnet haben. Gerade Pietro Sante Bartoli, den wir schon als Verfälscher der landschaftlichen Hintergründe zu den Miniaturen des Virgilcodex kennen gelernt haben, ist es auch, dem wir die Zeichnungen zu den

ältesten Suchen nach antiken römischen Wandgemälden verdanken. Nachgebildet also von einem Manne, der in anderen ähnlichen Fällen erweislich bald die ganze Landschaft zu antiken Gemälden hinzuerfunden, bald dieselbe nach eigenem Gutdünken verändert hat, können diese Reproduktionen kaum als Quellen unserer Kenntniss der alten Landschaftsmalerei angesehen werden. Doch wird es zulässig sein, hier Unterscheidungen zu machen, und einen Ueberblick über dieses Material müssen wir jedenfalls gewinnen.

Zunächst sei der Publikation von den beiden BARTOLI mit Text von BELLORI und CAUSEUS vom Jahre 1706 gedacht[1]). Nächst der Notiz in den Osservazioni zu tav. II, dass in einer Nische eines Saales der Titusthermen »fabbriche antiche« gemalt gewesen seien, möglicherweise also doch eine Vedutenlandschaft, wie sie nicht selten sind, finden wir eine grosse Landschaft mit drei Tempeln auf tav. X abgebildet. Als Lokal, in dem das Bild gefunden, wird der »Palazzo di Tito« angegeben. Links, hinter einer urnengeschmückten und von Panthern auf vorspringenden Postamenten flankirten Mauer, befindet sich ein Rundtempel unter einem Baum; an derselben Strassenflucht, weiter nach der Tiefe und Mitte des Bildes zu, ein kleiner Prostylos von quadratischem Grundriss. Von einem der Bäume, die diesen Tempel beschatten und einer der Tempelsäulen selbst ist ein mächtiges Sonnenzelt über die Strasse hinüber nach dem grösseren Gebäude von komplizirterer Anlage gespannt, welches rechts bis zur Mitte des Bildes den Vordergrund einnimmt. Die Leyer auf dem Pfeiler, der hinter dem Dache hervorragt, der Dreifuss auf der Säule vor dem Tempel, selbst der Habitus der Statue in der Nische rechts, scheint das Ganze als ein Heiligthum des Apollon zu bezeichnen. Auf gesonderten Postamenten sind ganz rechts neben dem Tempel noch eine Statue und eine Herme abgebildet. Eine Gestalt in langem Gewande schreitet die Tempelstufen hinan. Auf der Strasse sind noch verschiedene Staffagefiguren, links vorn an einem grossen Weiher, der bis an den Unterbau des Apollontempels reicht, sitzt ein Fischer. Ganz links lehnt eine Herme gegen die Mauer, Bäume und Berge schliessen den Hintergrund. Das Ganze macht den Eindruck einer reichen Architekturlandschaft. Die Gebäude und die ganze Anordnung des Bildes und der Figuren in dem Bilde erscheinen mir unverdächtig.' Aehnliche Ansichten sind später öfter gefunden worden. Bartoli kannte diese nicht und konnte daher nicht nach ihnen kopiren. Die Bäume des Hintergrundes und manche Details werden dagegen frei genug behandelt sein. Von dem Verbleib des Bildes wird nichts gemeldet.

Die zweite grosse Landschaft, interessanter, aber vielleicht auch gefälschter, als die vorige, folgt auf tav. XIII. Dieses Bild, welches in einer unterirdischen Grotte des Palastes der Principi di Palestrina ausgegraben, hat eine gewisse kunsthistorische Zelebrität erlangt gehabt durch den eingehenden Kommentar, den ihr der alte vatikanische Gelehrte Holstenius in einer eigenen Schrift gewidmet hat[2]). Er glaubte ein Nymphäum, ein Heiligthum der Wasser- und Quellengottheiten in ihm zu erkennen. Schon WINCKELMANN[3]),

[1]) Le pitture antiche delle Grotte di Roma e del sepolcro de Nasoni etc. Eine lateinische Ausgabe vom Jahre 1736 habe ich verglichen.

[2]) Vetus pictum Nymphaeum exhibens ed. L. Holstenius, Roma 1676.

[3]) Gesch. der Kunst des Alterthums (hist. publ. Bibliothek, Berlin 1870) S. 175 Kap. IV, fünftes Stück, II.

der übrigens auch die vorliegende Reproduktion nicht zur Hand gehabt zu haben scheint, berichtet, dafs das Gemälde völlig untergegangen sei.

Es stellt eine wilde, von romantisch-phantastischen Felsenpartien abgeschlossene Schlucht dar, deren Grund ein klares Wasser einnimmt. Dieses Wasser, welches vorn rechts zum Bilde herauszuströmen scheint, wird durch Kaskaden gespeist, die aus den Felswänden hervorbrechen. Ganz links sehen wir an der Schlucht vorbei in eine etwas weitere Ferne, in der am Fuſse eines spitzaufsteigenden Berges eine kleine von Bäumen beschattete Kapelle mit drei Statuen sichtbar wird, während ein Wasser auch hier den Mittelgrund einnimmt. An Bäumen und Gebäuden fehlt es auch dem grösseren Theile des Bildes nicht. Links oben auf der Felsenhöhe scheint mir ein förmliches kleines Dorf unter grünen Bäumen versteckt zu liegen. Unten in der Schlucht aber ist zur Linken am Rande des Flusses ein hohes, kreisrundes, auf Arkadenpfeilern ruhendes Wasserbassin dargestellt, in welches eine der genannten Kaskaden herabplätschert, während am gegenüberliegenden Ufer ein zierlicher, reich mit Weihgeschenken behängter kleiner Tempel vor einem heiligen Pfeiler sich erhebt. Menschliche Staffage ist auffallender Weise gar nicht dargestellt, dagegen werden fünf einzelne Ziegen am Rande des Wassers, in seinen Wellen sich spiegelnd, eine von ihnen steht sogar oben auf den Stufen der Tempeltreppen. Diese menschenverlassene romantische Schlucht mit den deutlichsten Spuren menschlicher Thätigkeit macht einen eigenthümlichen, die Phantasie anregenden Eindruck. Der Natursinn, der sich in dem Bilde ausspricht, ist ernst und anmuthig zugleich. Die Heiligkeit des Ortes springt sofort in die Augen. Der Bezeichnung als Nymphäum, wenn eine bestimmte Benennung überhaupt gewünscht wird, scheint Nichts im Wege zu stehen. — Dafs dieses Bild existirt hat, ist natürlich außer Frage. Gefragt werden könnte nur, ob es genau in dieser Gestalt existirt habe. Mir scheint, Bartoli würde sich bei der Reproduktion gerade dieser Landschaft, die bei ihrer Entdeckung als solche Aufsehen erregte und kommentirt wurde, gescheut haben, Wesentliches zu verändern. Auch enthält das Bild kaum etwas, an dem wir vom Standpunkte unserer sonstigen Kenntnifs der alten Landschaftsmalerei aus Anstofs nehmen könnten. Der Ort auf dem Gebirge kommt auch auf den Odysseelandschaften vor, ebenso die Spiegelung der Ziegen im Gewässer; einen Wasserfall bemerkten wir schon auf einer der in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrten Mosaiklandschaften. Auffallend ist nur die Gestaltung des zweistöckigen, von Arkaden umgebenen Wasserbassins, schwerlich sind übrigens die Felsen selbst von einer so ausgeprägten Charakteristik gewesen, wie Bartoli sie reproduzirt hat, und dafs dieser den Baumschlag in seiner Weise behandelt hat, versteht sich von selbst. Die Landschaft würde, wenn sie erhalten wäre, zu den allerinteressantesten und bedeutendsten Monumenten dieser Klasse gehören.

Die Hauptabtheilung des in Rede stehenden Werkes enthält aufser den genannten beiden grofsen Landschaften keine weiteren landschaftlichen Abbildungen. Doch schliefst sich als Fortsetzung, wenn auch mit neuer Tafelnumerirung, eine »Le pitture antiche del sepolcro de' Nasoni«[4]) betitelte Abtheilung sofort an jene an, und in dieser sind noch mehrere Landschaften wiedergegeben. Ich bemerke im Voraus, dafs ich im Grabmal der Nasonen selbst nur noch ganz schwache Spuren einstiger Malereien habe entdecken

[4]) descritte ed illustrate da Bellori

können, die Abbildungen aber zeigen die Behandlung der Landschaft fast nie im antiken Geiste, auch stellt doch kein einziges dieser Bilder die Landschaft lediglich ihrer selbst willen dar. Die Bilder der Wandnischen sind landschaftlich überhaupt nicht interessant gewesen, umso wichtiger sind die landschaftlichen Hintergründe der Friesbilder (tav. XII bis tav. XX). Der »Raub der Proserpina« (tav. XII) zeigt vorn links einen Felsenschlund, im Mittelgrund eine offene Ebene, im Hintergrunde Berge. — Schon mehr eine eigentliche Landschaft scheint auf tav. XIV dargestellt zu sein. Vorn rechts auf einem Felsblock unter Bäumen ruht Hermes. Den ganzen Mittelgrund nimmt ein Strom ein, in dem ein Esel springt und aus dem ein Maulthier trinkt. Im Hintergrunde eine Felsenpartie, in der ein Schwein. — Das Bild tav. XV ist als »Tigerjagd« bezeichnet, doch jagen hier die Tiger die Menschen, nicht die Menschen die Tiger. Drei Reiter und zwei Fussstreiter mit Schilden fliehen vor drei Tigern, welche von rechts her aus Felsenschluchten hervorbrechend, in die offene Gegend und zum links dargestellten Meer hinaus sie verfolgen. Auf dem Meere scheint ein Schiff, zu dem ein Steg führt, der Fliehenden zu harren. Schon schweben die Vorderhufen des einen Pferdes über dem rettenden Stege. — Fast den Charakter von Landschaften nehmen auch die Hintergründe der Tafeln XVI und XVII an. Auf der ersteren sehen wir Herakles, welcher von Hermes geleitet wird, den Kerberos aus der durch eine wilde Felsenschlucht bezeichneten Unterwelt führen, auf der letzteren ist die Entführung der Europa dargestellt: links erhebt sich der Palast auf einer von Bäumen beschatteten Wiese, rechts ist das Meer. — Sehr ausgeführt ist die Landschaft auch auf tav. XIX, auf welcher Oedipus und die Sphinx dargestellt sind. Die Sphinx sitzt rechts auf überhangendem Felsen. Die ganze linke Seite nimmt das Meer ein, dem am Horizonte eine hügelige Insel mit einem Baume enttaucht. Vorn bleibt nur ein schmaler Uferstreif für das Ross und die beiden Männer. — Auch Tafel XX, der Pegasus von drei Nymphen gepflegt, zeigt eine anmuthige Landschaft. — Ich fürchte, wie gesagt, dass doch alle diese Bilder zu den Darstellungen gehören, von denen Mai sagt: »arbores suo more variavit Bartolus campum collesque addidit«. Eine Fides ist diesen Reproduktionen jedenfalls nicht zuzuerkennen. Es folgen dann die Deckengemälde des Nasonengrabes. Die ganze Anordnung ist hier im Sinne einer Naturanschauung interessant. Die vier Jahreszeiten sind in den vier Feldern dargestellt, jede durch eine männliche und eine weibliche Figur: ansprechende, schwebende Gestalten, durch charakteristische Attribute gekennzeichnet. Ueber diesen Jahreszeiten befinden sich vier Jagdszenen: die Hirschjagd über dem Frühling, die Löwenjagd über dem Sommer, die Tigerjagd, (richtiger Pantherjagd) über dem Herbste und die Eberjagd über dem Winter. 1. Die Hirschjagd (tav. XXVI) findet an einem mit Bäumen besetzten Gehege in einer offenen Gegend statt. Zwei Männer und ein Hund verfolgen zwei Hirsche. 2. Auch auf dem Bilde der Löwenjagd (tav. XXVII) ist merkwürdiger Weise ein Gehege in ganz ähnlicher Landschaft dargestellt. Acht Männer mit Schilden bekämpfen zwei Löwen, die jedoch im Vortheil zu sein scheinen. Amphitheatralische Reminiszenzen sind hier unverkennbar. 3. Die »Tigerjagd« (tav. XXVIII) weist kein Gehege auf, wohl aber eine offene Gegend mit Bäumen, im Hintergrunde rechts ein Gebirge, im Vordergrund Kräuter und Steine. Links geht ein Panther in eine Falle, während der Panther zur Rechten, von sechsen der acht stark bewaffneten Männer bedroht, schon rücklings zu Boden gestürzt ist. 4. Die Eberjagd über dem Winter war bereits

verblafst und abgebröckelt und nicht mehr kenntlich Doch haben die Herausgeber auf tav XXIX dafür eine andere Eberjagd eingeschoben »ritratta da una bellissima pittura antica l'anno 1673 cavata alle radici del monte Celio verso l'Anfiteatro Flavio nel giardino de' Signori Serton, ove furono scoperte ancora altre pitture antiche, li cui dissegni coloriti con questo si conservano nel memorato [5]) libro del Cardinale Camillo Massimi« Es ist eine sehr bewegte Szene, die in freier, rechts mit einem Baume geschmückter, im Hintergrunde von Bergen abgeschlossener Landschaft vor sich geht — Auf tav XXX, welche ein Lunettenbild enthalt, wird wieder eine Hirschjagd in einem Gehege dargestellt. — Tav XXXIV (von der Decke) enthalt dann das in neueren Publikationen reproduzirte [6]) grofse Parisurteil, in dem Paris rechts diesseits des Stromes sitzt, welcher das Bild in zwei Hälften theilt, während die drei Göttinnen jenseits zur Linken stehen Eros ist neben den Göttinnen angebracht, neben Paris steht Hermes, und zwei Rinder und zwei Ziegen deuten links im Vordergrunde die Heerde des königlichen Hirten an Die Landschaft dehnt sich, hinten bewaldet, hier so weit aus, dafs man dieses Gemälde für eine Landschaft mit historischer Staffage ansehen kann, am ähnlichsten in der Anordnung, aber freilich landschaftlich viel bedeutender komponirt, ist das pompejanische Parisurteil, HELBIG, No 1283b [7]) Ich gestehe, dafs mir die Anordnung der Landschaft auf dem Bilde des Nasonengrabes unantik und daher verdächtig vorkommt Dasselbe gilt in noch höherem Grade von der grofsen Landschaft der tav XXXV, auf welcher ein grofser Landsee dargestellt ist mit allerlei phantastischen Zuthaten und landschaftlicher Umgebung, die mir sehr unwahrscheinlich erscheint

Endlich sind in einem Anhang zu dem genannten Werke die Gemälde eines anderen Grabes unbekannter Familie abgebildet, unter ihnen verschiedene kleinere Naturbildchen mit landschaftsartigen, ländlich idyllischen Motiven Vögel über Blumen, die dem Boden entspriefsen, Ziegen vor einer Hütte, neben der ein Baum steht, Hirten und ihre Heerden in grofserer Landschaft, und dergleichen, Alles ohne sonderliche Gewähr exakter Reproduktion

Eine andere alte Publikation vom Jahre 1727 betitelt sich Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei Romani ed etruschi etc, raccolti, disegnati ed intagliati da Pietro Santi Bartoli in Roma Eine eigentliche Beschreibung ist diesen Tafeln nicht beigefügt, nur eine inhaltartige Anzeige Auf Tafel 3 wird der Plan von 34 Grabkammern aus der »Villa Corsini fuori la Porta S Pancrazio« abgebildet Auf einigen späteren Tafeln werden die Malereien der einzelnen Columbarien dieser Villa mitgetheilt, unter ihnen haben einige einen so landschaftlichen Anstrich, dafs sie geradezu als kleine Landschaften hingestellt werden können Auf tav IX befindet sich eine solche Landschaft idyllischen Charakters in der Lunette Unter einem Baume liegen ein Mann und eine Frau links ein Altar, gegen den ein Schild gelehnt ist, rechts eine Ziege, im Hintergrund eine Berglandschaft — Weniger als Landschaft wäre die Lunette auf tav XI aufzufassen mit den Attributen der Pallas, in der Mitte die Eule, Alles unter Bäumen, die wohl Oliven darstellen sollen — Eine völlige Hirtenlandschaft ohne Hirten ist dagegen, ebenfalls lunetten-

[5]) P S Bartoli war zur Zeit der Herausgabe dieses Werkes selbst schon mit Tod abgegangen Seine Zeichnungen nach antiken Wandgemälden befanden sich im Besitz des Kardinals der sie noch und nach publiziren liefs

[6]) OVERBECK, Bildwerke (1851), S 245, Tf XI No 2

[7]) Abgebildet in den Tafeln zu HELBIGS »Wandgemälden«, Tf XVI

förmig, auf tav. XII abgebildet: einsame Felsengegend mit Bäumen, unter deren einem (rechts) ein kleiner Wasserfall hervorquillt. Links drei Rinder, rechts zwei Ziegen, von deren einer nur der Kopf hinter einem Felsenvorsprung hervorragt. — Zwei Landschaftslunetten sind endlich auch auf tav. XIII abgebildet. Weniger bedeutend ist die untere, die ebenfalls ein Heerdenidyll darstellt: vor einem hohen Gebirgshintergrunde eine mit Bäumen bewachsene Weide, auf der ein Pferd und drei Ziegen grasen. Sehr bedeutend aber ist die obere, die bedeutendste dieser Reihe; es ist eine anmuthige Uferlandschaft dargestellt: ein Strom, im Hintergrunde von schöngeformten Bergen begrenzt. In der Mitte ist ein Boot mit zwei Ruderern dargestellt. Rechts am Ufer unter einem Baume, von dem ein Oscillum herabhängt, ruhen zwei halbbekleidete Männer, von denen der ältere den linken Arm vertraulich auf die Schulter des jüngeren gelegt hat. Links am Ufer steht eine Ente. Dieses Bild wäre sehr interessant, wenn ihm nicht wenigstens in der Komposition und in der Ausführung des Einzelnen (so daß nur die einzelnen Motive als solche übrig bleiben) der Stempel moderner Erfindung unverkennbar aufgedrückt wäre. Es gilt das von dieser ganzen Reihe: die Motive mögen echt und von Bartoli reproduzirt sein, die Konturen aber im Ganzen wie im Einzelnen sind sicher sein Werk.

Ein anderes, in diesem Zusammenhange zu betrachtendes Publikationswerk ist das von N. PONCE: Collection des tableaux et arabesques antiques trouvés à Rome dans les thermes de Titus. Paris. Ohne Jahreszahl, aber offenbar vom Ende des vorigen Jahrhunderts[*]). Zunächst treten uns auf Tf. V vier kleine Landschaften aus den Deckenfeldern eines Gemaches der Titusthermen entgegen: zarte, einfache Bildchen, von denen drei Heiligthümer im Freien darstellen mit Statuen und heiligen Gebäuden. Abgesehen von einem unwahrscheinlichen Gebäude auf einem derselben, haben diese drei Bildchen noch einen ziemlich antiken Anstrich, das vierte aber, mit einer Pyramide, einer Brücke und einem Pinienbaume ist vollkommener Fälschung stark verdächtig. Diese kleinen Landschaften, welche integrirende Bestandtheile der architektonischen Dekoration bilden, sind, wo sie mit der ganzen übrigen Dekoration zusammen abgebildet sind, auch in neueren Publikationen, wie ZAHN's Wandgemälden, MAZOIS's Ruines de Pompei, willkürlich und nur auf den Schein einer allgemeinen Aehnlichkeit hin reproduzirt. — Ebenso enthält Tf. XXIV des in Rede stehenden Werkes kleine Naturbildchen in der Deckendekoration: vier sehr schöne Meerwesendarstellungen mit dem Wasser und der Luft, zwei Götterstatuenverehrungen im Freien, dessen Lokalität durch kahle Baumstämme angedeutet wird u. s. w. — Auch Tf. XLIII reproduzirt derartige kleine Arabeskenlandschaften, wenn ich diesen Ausdruck hier einführen darf.

Im Anfang zu dem genannten Werke PONCE's werden auf Tf. 1 u. 2 Deckengemälde aus den sogenannten Bädern der Livia vom Palatin reproduzirt, in ihnen viele kleine landschaftartige Bildchen, z. B. acht Bildchen mit brennenden Altären auf Rasengrund im Freien, Vasen neben den Altären, vier Hirsche, welche einzeln auf dem Rasengrunde weiden, zwei Ziegenbilder, deren eines noch die landschaftliche Zuthat eines Baumes enthält, vier Enten-

*) Ein anderes Werk, 1781 in Rom erschienen, ist das folgende: Collection de Peintures antiques, qui ornment les Palais Thermes etc. des Emp. Tite, Trajan, Adrien et Constantin. Die Reproduktionen dieses Werkes, welche roth in roth gehalten sind, »dans le gout du dessein rehaussé«, enthalten keine Landschaften.

teichbildchen mit Waffer und Schilf, alle diefe auf Tfl 1 reproduzirten 18 Bildchen bilden einen Fries auf weifsem Grunde, einiges von ihnen habe ich noch im Original an Ort und Stelle gefehen (fiehe unten). Tfl 2 enthält dann die eigentliche Decke. In derfelben z. B. 24 ganz lange fchmale Bildchen mit allerlei Geräthfchaften auf Rafengrund, als Umrahmungen der neun grofsen quadratifchen Felder, von denen einige auch Arabeskenlandfchaften enthalten, mit Blau und Gold gefchmückt. Alle diefe Kleinigkeiten fcheinen doch ziemlich getreu nachgebildet zu fein

Tafel 3—12 desfelben »Anhanges« enthalten Bilder aus der Villa Hadrians. In der Zimmerdecke, die auf Tfl 6 abgebildet ift, find wieder verfchiedene landfchaftsartige Bildchen dargeftellt: vier lunettenförmige mit Thierjagden auf Rafengrund, jedes mit einem Baume gefchmückt, zwei graziöfe Bildchen, welche zwifchen Bäumen fich fchaukelnde Putten darftellen und dergleichen. Dasfelbe gilt von der Tfl XIA. Tfl XIIA aber enthält wieder vier wirkliche Landfchaften aus einer Deckendekoration: es find vollftändige auch perfpektivifch durchgebildete Berglandfchaften, ganz modern, an POUSSIN erinnernd, offenbar von Anfang bis zu Ende erfunden, zu Beweifen für antike Landfchaftsmalerei in keiner Weife zu benutzen

Diefe letzten Bilder waren aus der Villa Hadrians. Die eigentliche Publikation diefer Villa[9]), deren landfchaftliche Mofaikgemälde wir im vorigen Kapitel bereits kennen gelernt haben, enthält Abbildungen von Wandgemälden erft von Tfl CXXXIII (Tomo IV) an. Mit Ausnahme der letzten Deckenbilder find es nur andere Gemälde, als die bei PONCE abgebildet find. Es find zehn grofse hiftorifche Gemälde, welche zu Anfang unferes Jahrhunderts von Marco Carloni aufgefunden, gereinigt, gezeichnet und herausgegeben[10]) wurden. Nachher gingen die Originale bald unter. Die PENNA'fchen Reproduktionen find denen des Carloni nachgebildet. Die landfchaftlichen Hintergründe diefer Gemälde find zum Theil fehr bedeutend und intereffant, aber auch wohl nicht immer zuverläffig. Eigentliche Landfchaften kommen hier nicht mehr vor

Blicken wir nunmehr zurück auf die beträchtliche Reihe untergegangener aber durch Stiche erhaltener Landfchaften unter den mittelitalifchen Wandgemälden, fo wird es nach den hinzugefügten Erörterungen klar geworden fein, dafs die Zuverläffigkeit ihrer Reproduktionen eine recht verfchiedene ift. Als Grundfatz werden wir wohl aufftellen können, dafs die Reproduzenten fich am wenigften Gewiffen aus Zuthaten und Veränderungen bei folchen Landfchaften gemacht haben, die zunächft nur als Beftandtheile einer ganzen Wand- oder Deckendekoration auch in der Publikation fich darftellten, oder die nur als Hintergründe für figürliche Darftellungen aufgefafst werden konnten, wogegen wir den Reproduktionen, denen es von Haus aus augenfcheinlich um den landfchaftlichen Eindruck zu thun war, einen gröfseren Glauben beimeffen konnten. Zu den letzteren zählen befonders die beiden grofsen, auf feparaten Tafeln abgebildeten Landfchaften der Publikation von 1706, deren eine wir als die »Landfchaft mit dem Apollontempel« bezeichnen können, während wir für die andere bei dem Namen des »Nymphäums« ftehen bleiben mögen. Diefe Landfchaften find in der That weitaus die intereffanteften der befprochenen Reihe. Alle übrigen, denen wir einigen Glauben beimeffen könnten, find unter den e r h a l t e n e n römifchen

[9]) Agosto PENNA. Viaggio pittorico della Villa Adriana di Tivoli, 1826 ff
[10]) Roma 1801

oder kampanischen Landschaften in besseren und charakteristischeren Exemplaren vertreten. Nur diese beiden könnten in der That ein selbständiges Interesse in der Gesammtreihe der bekannten antiken Landschaften behaupten. Wären sie erhalten, so würden sie wahrscheinlich zu den wichtigsten Monumenten der ganzen Klasse gezählt werden.

Als Hauptresultat unserer Untersuchung der alten Publikationen werden wir die Gewissheit ansehen dürfen, dass in der That, schon nach unserer Kenntniss der untergegangenen römischen Wandgemälde zu urteilen, überall, wo man grössere mythologische Kompositionen aufgefunden hat, auch Landschaften zum Vorschein gekommen sind, theils von poetisch ansprechender und entwickelter Eigenartigkeit, theils von mehr arabeskenhafter Flüchtigkeit innerhalb grösserer ganzer Dekorationen.

Somit gehe ich über zur Behandlung der in Rom und dessen Umgebung gefundenen und bis auf den heutigen Tag im Original erhaltenen Landschaften. Bei ihrer Besprechung wird es möglich sein, die wichtigsten voranzustellen und zu gleicher Zeit die chronologische Reihenfolge ihrer muthmaßlichen Entstehung ungefähr zu beobachten. Auch von ihnen sind übrigens manche bereits publizirt worden.

Ich beginne sofort mit den bedeutendsten aller bekannt gewordenen antiken Landschaften, den berühmten grossen Odysseelandschaften, welche in den Jahren 1848—1850 auf dem esquilinischen Hügel zu Rom ausgegraben wurden und gegenwärtig in dem gleichen Zimmer mit der »Aldobrandinischen Hochzeit« in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt werden. Publizirt sind oder waren bis vor Kurzem von ihnen nur zwei, nämlich die beiden zuerst gefundenen, diese aber zweimal: zunächst in der Archäologischen Zeitung 1852 Tfl. 45 und 46[11]), dann in dem Werke P. MATRANGA's »La città di Lamo etc.«, Roma 1853, Tav. I u. II. Die Abbildung der ganzen Reihe auf einer anderen Tafel des MATRANGA'schen Werkes in Verbindung mit dem Aufriss des Mauerwerkes, an dem sie gefunden, ist so klein und flüchtig, dass sie als Publikation nicht gelten kann. Auch geben beide Publikationen von den ersten beiden Bildern keinen genügenden Eindruck, weil sie nur in Umrissen gehalten sind. Unter diesen Umständen habe ich selbst mich im Jahre 1872 entschlossen, die ganze Reihe in stilgetreuen Farbendrucken herauszugeben. Die Herstellung der Chromolithographien wurde der bekannten Firma W. Loeillot in Berlin übertragen, erfordert aber, da die vorzüglichen Aquarellkopien, die ich von tüchtiger Künstlerhand vor den Originalen habe anfertigen lassen, faksimilirt werden sollen, leider eine viel längere Zeit, als ich erwartet hatte. Der Text liegt seit dem Herbste 1872 fertig in meinem Pulte. Heute aber noch weiss ich nicht, ob das zusammenfassende Werk, an dem ich in diesem Augenblicke schreibe, oder ob jene Publikation der Odysseelandschaften früher erscheinen wird. Vermuthlich werden sie ziemlich gleichzeitig erscheinen. Für die Geschichte der Bilder und viele Fragen, die hier zu berühren zu weit führen würde, verweise ich daher auf jene meine grössere Publikation[12]).

---

[11]) Nach den grossen Kopien, die sich, ein Geschenk des Papstes, im Berliner Antiquarium befinden.

[12]) Literatur, ausser der im Texte genannten: Bull. Inst. 1849, p. 17 ff. (Noël des Vergers). Arch. Anzeiger, 1849, No. 2, S. 27 ff. (BRAUN). Kunstblatt, 1849, No. 14 (Ders.). Bull. Inst. 1850, p. 17 (Ders.). Giornale di Roma 1. 14. Nov. 1849 (GRIFI). OVERBECK, Gallerie heroischer Bildwerke, S. 777. BRUNN, Jahrb. f. klass. Phil., Supplementbd. IV, S. 286: zweite Vertheidigung der phil. Gem. S. 22. — W. HELBIG, Rhein. Mus. 1869 S. 497 ff., 1870, S. 393 ff. Ders. Untersuchungen etc., S. 96. 215, 217, 218, 350 und sonst. Vgl. noch Bull. Inst. 1872, p. 67.

Die Bilder sind nur ein Stück eines verlorenen grösseren Ganzen, welches friesartig an den Wänden eines grossen und prächtigen Raumes entlang lief, durch gemalte hochrothe Pilaster aber in einzelne Gemälde abgetheilt wurde. Der friesartige Charakter des Ganzen spricht sich nicht nur in der äusserlichen Anordnung aus, sondern auch in den Bildern selbst, nämlich in den deutlichen Uebergängen der Zeichnung sowohl wie der Farben von einem Bilde zum anderen, so dass ohne die Trennung durch jene gemalten Pfeiler wir in unmerklichen Uebergängen von einer Szene zur anderen geleitet werden würden. Diese eigenthümliche Verbindung und Trennung der einzelnen Gemälde darf als ein sehr glücklicher dekorativer Gedanke bezeichnet werden. Die Farben, die in den einzelnen Gemälden vorherrschen, sind gelb-braun und grün-blau. Die blendend rothen Pilaster, welcher sie trennen und das Ganze zu dekorativer Einheit zusammenfassen, heben sich mit der prächtigsten Wirkung von jenen Farben ab. Die Farben der übrigen Wandflächen werden natürlich dazu gestimmt haben, so dass die ganze Reihe der Odysseelandschaften nur ein Theil einer harmonischen und überaus prächtigen Gesammtdekoration gewesen ist.

Wie lang die Reihe gewesen, wie viele einzeine dieser Bilder vorhanden gewesen, können wir natürlich nicht genau sagen. Von den Bildflächen sind sieben und eine halbe erhalten, das Bild selbst ist auf einer dieser Flächen völlig zerstört, auf den übrigen wohl erhalten, so dass sechs einzelne Bilder vorhanden sind und ein halbes. Diese Gemälde reihen sich alle unmittelbar aneinander an, nur die eine zerstörte Bildfläche unterbricht die Reihe zwischen dem fünften und sechsten Bilde, das halbe ist das letzte. Die Höhe jedes einzelnen der Bilder beträgt ohne die architektonische Umrahmung 1,15 Meter, die Breite variirt zwischen 1,45 M. und 1,55 M.

Die Bilder sind unter allen erhaltenen die bedeutendsten Repräsentanten antiker heroischer Landschaftsmalerei, der Landschaftsmalerei mit mythologischer Staffage. Ein doppeltes Interesse gewinnen sie in dieser ihrer Eigenschaft dadurch, dass sie ihrem Inhalte nach einer Klasse angehoren, deren wir schon bei Besprechung der Schriftquellen zu gedenken hatten: der Klasse der »Ulixis errationes per topia«, welche Vitruv (VII, cp. 5, § 2) erwähnt. Auch diese Vitruv'schen Odysseelandschaften sollen, wie berichtet wird, der Längenausdehnung wegen in »Ambulationen« gemalt gewesen sein. Wir dürfen also annehmen, dass auch sie eine friesartige Ausdehnung zu haben pflegten, so dass unsere Bilder als ganz direkte Illustration der Schriftquelle angesehen werden können.

Vor allen Dingen aber haben wir eine genaue, auch in ihrem figürlichen Theile hochinteressante Illustration des Textes der Odyssee in ihnen erhalten. Die vier ersten Bilder stellen das Lästrygonenabenteuer dar, doch bildet das vierte schon den Uebergang zum fünften, welches uns das Kirkeabenteuer vorführt. Zum letzteren wird wahrscheinlich auch das zerstörte sechste Bild gehört haben. Das siebente aber versetzt uns in die Unterwelt, in welcher auch die erhaltene Hälfte des achten uns festhält. Die ganze Reihe der erhaltenen Bilder illustrirt daher einen zusammenhängenden Theil des Odyssee, nämlich von Gesang X, v. 80 an bis Gesang XI, v. 600. Ueber die fast wörtliche Uebersetzung des Textes in die Malerei habe ich mich in dem Spezialwerke ausgesprochen. Auch in dieser Beziehung gehören unsere Bilder zu den interessantesten. Uns aber interessirt hier die Landschaft natürlich am meisten. In der That spielt die Landschaft auf allen diesen Bildern eine Hauptrolle: eine solche Hauptrolle, dass OVERBECK den figürlichen Theil aus

diesem Grunde sogar in seiner Gallerie heroischer Bildwerke (S. 777) übergehen zu müssen glaubte. Dies war sicher zu weit gegangen, immerhin jedoch stellen die Bilder sich auf den ersten Blick zunächst als Landschaften dar. Die knappen, aber anschaulichen Naturschilderungen Homers fesseln die Phantasie und reizen zu weiteren Ausführungen. Doch hat der antike Maler sich auch in dieser Beziehung recht eng an den Text der Odyssee angeschlossen. Die Figuren, sogar zum Theil die Naturpersonifikationen, sind durch griechische weisse Inschriften, die zum grösseren Theile noch wohl leserlich sind, beglaubigt.

1. Das erste Bild stellt die Begegnung von Odysseus Boten mit der Tochter des Lästrygonenkönigs Antiphates am Fusse der Anhöhe, bei der Quelle Artakia dar, nach Odyssee XI, v. 100—110. Die Landschaft, wie Homer sie schildert, beginnt hier mit dem isolirten mächtigen gelben Felsen in der Mitte des Bildes und nimmt die rechte Hälfte desselben ein. Links von jenem Felsen, der das Bild in zwei Hälften theilt, ist das Meer dargestellt, in dem »die zwiefach rudernden Schiffe nahegereiht« harren. Ueber dem Meere in dem graublauen, röthlich zum Horizonte sich senkenden Himmel sind monochrom, also wie im Nebelgewölke, die Windgötter gemalt, welche aus dem zu Anfange unseres Gesanges geschilderten Aiolosabenteuer die griechischen Schiffe herübergeweht haben an das unwirthliche Lästrygonengestade. Ferner bezeichnet hier unter dem Felsen ein Boot mit einem Fährmann die realistische Personifikation des Gestades[13]), wie die Inschrift *AKTAI* über dem Manne es ausser Zweifel stellt. Die rechte Hälfte des Bildes stellt dagegen die »Anhöhe des Gebirges« dar und den Weg, der von der Höhe zur Quelle herabführt, Waldung oben auf dem Berge und die Quelle, von einem helleren Blau, als das Meer, ganz rechts im Vordergrund. Ein Stein führt als Brücke über die Quelle. Ein Berggott ruht oben am Abhang, die Quellennymphe, als *KPHNH* bezeichnet, am Fusse desselben. Für die Erörterung auch dieser einzelnen Gestalten verweise ich auf meine Publikation. Der landschaftliche Gesammteindruck des Bildes ist kein sonderlicher. Der gelbe isolirte Felsen reisst das Bild in zwei Hälften. Ganz anders aber stellt sich die Sache dar, wenn wir, dem schon hervorgehobenen Friesprinzip folgend, dieses Bild im Zusammenhange mit dem folgenden betrachten. Auch das zweite Bild wird durch einen isolirten gelben Felsen ziemlich in der Mitte getheilt. Ziehen wir jetzt die linke Hälfte des zweiten Bildes zur rechten des ersten, so erhalten wir eine ganz hübsche, abgeschlossene Landschaft. Sogar die Stadt der Lästrygonen erscheint jetzt oben auf dem Gebirge, und unten und in der Mitte, wo die hellblaue Quelle und wo die Hirtenstaffage, die zur Charakterisirung der Gegend neben den heroischen Figuren dargestellt ist, sich deutlich von dem einen Bilde zum anderen fortsetzen, wird jetzt eine vollständige landschaftliche Einheit hergestellt.

2. Das zweite Bild stellt in seinem figürlichen Theile den ausbrechenden und schon ausgebrochenen Kampf zwischen den Lästrygonen und Griechen dar. Odyssee, V. 112—120. Ausserdem links die Hirten- und Heerdenstaffage und die mit der Ueberschrift *NOMAI* bezeichnete männliche Personifikation der Weidetriften, sei es mythisch bestimmter, sei es künstlerisch

[13]) Helbig Rhein. Mus. 1869, S. 500. Vgl. Brunn, Zweite Vertheidigung. S. 22 und Helbig, Arch. Ztg., 1863, S. 117.

abstrahirter Gestaltung [14]). Dafs es in seinem landschaftlichen Theile in zwei Hälften gehalten ist, wie das vorige, ist bei diesem schon ausgeführt. Die ganze linke grössere Hälfte bis zum gelben Felsen, gehört landschaftlich betrachtet, zu jenem. Die kleinere rechte Hälfte dagegen gehört sowohl dem Zuge der Linien, wie dem Kolorite nach bereits zum folgenden Bilde. Der gelbe Strand des Vordergrundes, das dunkelblaue Ende der Meerbucht im Mittelgrunde, und das zum Bilde hinaus ansteigende röthlich schimmernde Vorgebirge des Hintergrundes, Alles leitet unmittelbar in das folgende Bild hinüber, bildet so zu sagen mit diesem zusammen den integrirenden Bestandtheil eines Ganzen. Eigenthümlich sind diesem Bilde nur die beiden stattlichen Bäume, welche auf der grösseren linken Hälfte sich erheben, der eine überragt den Aufgang zum Stadtthor oben links und scheint hinter dem Pilaster, der das erste vom zweiten Bilde trennt, zu wurzeln, gleichsam um es recht zu versinnlichen, dafs diese Trennungspfeiler die Bilder als landschaftliche Einheiten nicht trennen wollen, dieser Baum ist mit schlankem braunen Stamme gebildet, oben theilt er sich in zwei Aeste, deren kleine bräunliche Blätterkrone in den grünblauen Himmel hineinragt. Der andere Baum, an dem ein Lästrygon rüttelt, wie um ihn zu entwurzeln und als Keule zu benutzen, entspringt breitstämmig fast der Mitte des Bildes. Nach oben wird auch sein Stamm schlank, zweigt erst einige spärlich belaubte Seitenäste ab und endet dann in eine kleine Krone. Dahinter ein dritter, grüner Baumstamm, und unten zwischen beiden Baumstämmen ein als natürliches Farbenmotiv nicht erklärbares Blau. Die dekorative Wirkung ist dem Künstler eben die Hauptsache gewesen. Die Naturfarben werden in gewisser Stilisirung beibehalten, so lange sie die beabsichtigte dekorative Farbenstimmung nicht stören, sonst aber ohne Skrupel durch andere ersetzt. Die rechte Hälfte des vorigen Bildes erhält erst durch diese Baumgruppen ihren landschaftlichen Abschluss. Diejenigen früheren Erklärer, welche nicht gesehen haben, dafs dieses zweite Bild, soweit es von seinen Pilastern umrahmt wird, gar keine landschaftliche Einheit darstellen will, sondern nur zwei Hälften zweier verschiedener, jedoch panoramaartig in einander übergehender Landschaften, und trotzdem seinen landschaftlichen Eindruck gelobt haben, haben sich arg getäuscht.

3. Das dritte Bild dagegen stellt eine landschaftliche Einheit dar, könnte wenigstens eine solche darstellen. Der zu ihm gehörige Theil des vorigen Bildes ist ohne dieses Bild nicht zu verstehen, wäre diesem Bilde seinerseits aber eher entbehrlich. Das linke Ende des folgenden Bildes endlich, welches dem Inhalt nach auch noch zu diesem gehört, ist vollends entbehrlich. Jedenfalls ist der Standpunkt gerade vor diesem Bilde, ungleich dem für die vorigen erforderlichen, der richtige für die Betrachtung der hier dargestellten Landschaft. Es ist die Meerbucht, die von Hügeln, Bergen und Felsen umschlossene Meerbucht, die Homer schon V. 87—94 beschrieben hat: ein trefflicher Port, in dessen Inneren sich nie eine Welle regt, sondern nur heiteres Gewässer schimmerte. Die Flotte der Griechen liegt in Achtung gebietender Zahl in diesem Hafen, aber vom Gestade werfen die Lästrygonen Felsen auf sie hinab und zerschmettern ein Schiff nach dem anderen. Dieser Kampf oder richtiger dieses wehrlose Unterliegen der kleinen Griechen nach V. 121—124 desselben, zehnten, Gesanges ist äusserst lebendig veranschau-

[14]) Die Erörterung in meiner Publikation zu diesem Bilde.

licht. Schon ist das Meer voller Trümmer. Das Bild gehört zu den schönsten der Reihe, und sicher thut die lebhafte Handlung des figürlichen Theiles das ihre dazu, ebenso sicher aber gebührt auch der schönen Abrundung, Anordnung und Stimmung der landschaftlichen Szenerie ein wesentlicher Antheil an dem fesselnden Eindruck des Ganzen. Die Bucht öffnet sich in der Mitte des Hintergrundes nach der hohen See zu. Das Enggeschlossene des Eingangs kommt hier recht gut, aber doch wohl nicht so frappant zur Darstellung, wie Homer es gemeint. Die Begrenzung des Golfes durch Bergketten ist sehr gut gegeben. Das hübsch geformte, aus dem vorigen Bilde sich herüberziehende Vorgebirge des Hintergrundes links, die sanfte Rundung der Bergkuppen zur Rechten, die sich mit deutlicher perspektivischer Intention in hübschem Bogen von vorn nach hinten ziehen, und die isolirt vorspringenden Klippen des Vordergrundes, welche treu im Charakter solcher Felsenufer gehalten sind, verbinden sich zu einer imponirenden Gesammtkomposition. Das Kolorit erhöht diese Wirkung. Gerade die Farbenperspektive von dem kräftigen Braun und Gelb des Vordergrundes durch die gedämpften Töne des Mittelgrundes in das röthliche Grau der fernen Gebirge übergehend, scheint von verständnissvoller Naturbeobachtung zu zeugen, die jedoch, wie immer, in etwas dekorativer Stilisirung verwerthet ist. Das blaugrüne Meer der Bucht sticht prächtig gegen jene Berge ab. Die hochrothen Pfeiler thun natürlich das ihre, um die dekorative Wirkung zu vollenden. Das Bild gehört aber auch in der Naturwiedergabe zu den schönsten, was aus dem Alterthume erhalten ist.

Für MATRANGA's weitläufig zu beweisen versuchte Behauptung, unser Künstler oder gar schon Homer habe das Lästrygonenabenteuer nach Massgabe dieser Bilder an den Golf von Terracina verlegt, bot mir der Vergleich dieser Bilder mit dem wirklichen genannten Golfe keine beweisenden Anhaltspunkte dar.[15])

4. Während wir auf den ersten beiden Bildern bei völlig gewahrter Einheit der figürlichen Handlung innerhalb derselben Trennungsstreifen eine landschaftliche Einheit gar nicht angestrebt sahen, macht das vierte Bild einen ganz anmuthigen landschaftlichen Gesammteindruck, stellt aber auf der linken Seite eine andere Handlung dar, als auf der rechten. Die Handlung der linken Seite gehört nämlich noch zum vorigen Bilde, gehört noch zum Lästrygonenabenteuer. Wir sehen hier noch einmal einen Griechen im Begriff durch den Felsblock eines vor ihm stehenden Riesen zermalmt zu werden. Die Szene spielt am Fusse eines überhangenden, unten durchhöhlten Felsens, dessen Linien und Farben sich denen des vorigen Bildes anschliessen, ohne dass dieses ihrer bedürfte. Dann, in der Mitte des Bildes ist das Meer dargestellt, ein blauer Wasserarm, der von dem hoch angenommenen Horizonte ganz bis zum unteren Rande des Bildes herabreicht, so dass die Trennung des Ufers zur Linken von dem zur Rechten eine vollständige ist, ohne dass die landschaftliche Einheit dadurch gestört würde, wenigstens scheinbar nicht, denn dem Geiste der Dichtung nach haben wir uns diesen Wasserarm doch wohl breiter vorzustellen. Er trennt nämlich das Gestade der Lästrygonen von dem der Kirke. Odysseus, mit seinem Schiffe allein dem Unheil entkommen, flieht von der ungastlichen Bucht nach dem verführerischen Garten der Zauberin Kirke. Das Schiff des Odysseus sehen wir, gerade wie Homer

---

[15]) Vgl. meine Publikation, Anhang zur Beschreibung des dritten Bildes.

(Odyssee X, v. 131) es schildert »von dem überhangenden Felsen in das Meer« entfliehen. Wörtlicher, als er es gethan, konnte der Künstler diesen Vers kaum illustriren. Mit vollgeschwellten Segeln fährt das Schiff oben dahin. Rechts aber ist offenbar das Eiland der Kirke dargestellt. Der Zusammenhang mit dem folgenden Bilde läfst darüber keinen Zweifel zu. Dieses Land hat eine ganz andere Physiognomie. Statt der schroffen Felsen, ein sanftansteigendes Ufer, das mit seinen rundlichen Kuppen und seiner jetzigen weifslichgrünen Farbenstimmung den Eindruck einer Dünenlandschaft macht. Vielleicht paßte eine solche zum Texte, ja, nahe dem Capo Circeo erheben sich in Wirklichkeit ähnliche Dünen. Aber ob Homer wirklich an das jetzige Capo Circeo gedacht, ist doch wohl mindestens zweifelhaft, und der dünenhafte Farbenton scheint auch durch Verblassung der ursprünglichen Farben entstanden zu sein. Trotzdem entsprechen die Farben dieser Seite des Bildes denen der linken. Besonders ist auch hier im Vordergrunde eine gelbe Klippe gemalt, auf welcher drei weibliche Wesen, durch Ueberschrift als *AKTAI* bezeichnet, also drei ideale Personifikationen des Gestades im Gegensatz zu der realistischen Personifikation des ersten Bildes gruppirt sind[18]). Der figürliche Theil dieser rechten Seite stellt offenbar in seinen kleinen Gestalten die erste Landung des Odysseus dar. Ich muſs zur näheren Erklärung auf meine »Odysseelandschaften« verweisen. Der landschaftliche Gesammteindruck dieses Bildes ist, wie gesagt, trotz der offenbaren Trennung der Handlung, ein recht einheitlicher und anmuthiger. Warum sollte eine Wasserstrafse zwischen zwei Ufern auch nicht der Gegenstand einer landschaftlichen Darstellung sein?

5. Das fünfte Bild stellt in zwei mit denselben Figuren wiederholten Szenen die Begegnung des Odysseus mit der Kirke in deren Palasthof dar, nach Odyssee X, v. 308—313 und 321—323. Diese Handlungen sind höchst interessant, aber ich habe ihre Besprechung hier nicht zu wiederholen. Landschaftlich ist das Bild das am wenigsten hervorragende. Es ist mehr Architekturstück, als Landschaft. Die Hauptszenerie besteht aus dem Palaste und dem Palasthofe der Kirke. Links ragt ein Stück der Meerbucht vom vorigen Bilde herüber herein. Dahinter setzt sich das Gebirge fort, grau und unbestimmt im Ton, offenbar durch die Verschuttung verwischt. Auch über der Hofmauer und dem Palaste bleibt das Gebirge sichtbar, mit Büschen bedeckt, zur Andeutung des »lichten Gestandes« des Verses 117. Der im Halbkreis angeordnete Palast verschwindet hinter dem rothen Pilaster zur Rechten. Nach links zu folgt die Hofmauer mit dem Hofthor, in dem die Gleifsnerin den göttlichen Dulder bewillkommt. Ein Thurm schliefst den Hof gegen das Meer zu ab, das ihn ganz links bespült. Das Bild ist, wie gesagt, mehr ein Architekturstück, als eine Landschaft, wenigstens im Vergleich mit den übrigen Bildern dieser Reihe, und dieses Faktum selbst ist sehr interessant. Indem nämlich die Perspektive der rothen Trennungspfeiler, deren Seiten auf den Bildern links von diesem und dem linken Pfeiler dieses Bildes selbst an der rechten Seite (der Pfeiler) sichtbar werden, auf den Bildern rechts von diesem und dem rechten Pfeiler dieses Bildes selbst aber an der linken Seite, deutlich anzeigt, dafs dieses Kirkebild das Mittelbild der Reihe gewesen, sehen wir zugleich, dafs die gemalte Palastarchitektur, passend genug für die Mitte einer architektonischen Dekoration, dieses Bild noch besonders hervor-

[18]) Vgl. Hartmann a. a. O.

heit. Uebrigens ist es das schmalste der erhaltenen Reihe. Wir sehen, dass der Künstler die Gesammtwirkung seiner Dekoration bei keinem Bilde ausser Augen gelassen hat. Ein phantastisches Element, durch die im Hofe aufgestellten Zaubergeräthschaften hervorgerufen, gibt diesem Bilde ausserdem einen eigenartigen Charakter.

6. Das sechste Bild ist das zerstörte.

7. Das siebente Bild ist das schönste und bedeutendste der ganzen Reihe. Mehr als irgend ein anderes erhaltenes antikes Gemälde ist dieses geeignet, uns ahnen zu lassen, welche malerische Begabung den Alten zu Gebote gestanden. Auch als Landschaft ist es ohne Weiteres obenan zu stellen.

Es stellt die Nekyia dar[17]. Die Szene ist der Eingang in die Unterwelt. Links ist das Meer dargestellt, auf dem das Schiff dahersegelt. Rechts bezeichnet ein kolossales Felsenthor den Eingang in das Reich der Schatten. In der That liegt Alles, was von diesem Reiche dargestellt ist, also die ganze rechte Seite des Bildes, im deutlichen Schatten, der noch dunkler gemeint ist, als die dekorative Wirkung des Ganzen es dem Künstler erlaubte, ihn darzustellen. Durch das machtige Felsenthor aber fallt ein breiter Lichtstreif auf den reichlich vom Riesen-Schilfe umsprossenen Plan am Strande des Acheron und beleuchtet die hier dargestellte Szene des Widderopfers des Odysseus mit einem geheimnissvollen Lichteffekt, wie er unter den erhaltenen antiken Gemälden nicht zum zweiten Male vorkommt. Erhoht wird dieser Effekt durch die Beleuchtung des Himmels, der am Horizonte hellweiss mit röthlichem Schimmer dargestellt ist, oben aber von der linken Seite zur rechten hinüber, vom Meer zu dem Felsen der Unterwelt herüber, an Dunkelheit zunimmt, so dass er deutlich die Worte Homers illustrirt: »Schattiger wurden die Pfade« (XI, V. 12). Aus dem hohen Schilfe ganz rechts drängen die Schaaren der Schatten sich heran zum Blute des Widders. Den Vordergrund aber nimmt bis weit zur Linken hin ein Felsenufer ein, welches rechts unten ein zweites, dunkles mit dem Meere nicht zusammenhängendes Gewässer begrenzt, offenbar den Acheron. Zwei nackte bärtige männliche Gestalten, welche in flussgottartiger Stellung auf den Felsen gelagert sind, der eine unten am Acheron, der andere weiter oben am inneren Abhang des Felsenthores, personifiziren, betrachtlich grosser als die Schatten der Menschen, wahrscheinlich die »zween lautbrausenden Strome« (X, 515), deren Homer zur Bezeichnung der Szenerie gedenkt[18]. Ueberhaupt schliesst die Landschaft auch auf diesem Bilde sich der homerischen Beschreibung nahe genug an, obgleich der Maler es vorgezogen, die Ufer des Acheron mit Schilf zu schmücken, anstatt mit den homerischen Pappeln und Weiden (IX, 510). Das Schilf entsprach besser der Absicht, eine gespensterhafte Wirkung zu erzielen. Den interessanten Vergleich dieses Bildes mit anderen antiken Unterweltsdarstellungen will ich hier nicht wiederholen; genug, dass von einer Aehnlichkeit mit der polygnotischen Darstellung auch nicht im Entferntesten die Rede sein kann. Matranga und Braun, die gerade aus unserem Bilde auf einen landschaftlich bedeutenderen Hintergrund der polygnotischen Nekyia schliessen wollten, als man in der Regel annimmt, haben sich entschieden geirrt[19].

---

[17] Nach Odyssee XI 14—330, womit X 508—540 zu vergleichen.
[18] Die nähere Ausführung gibt meine Publikation.
[19] Matranga, Città di Lamo, p. 33 u. p. 179. Braun, Bullet. Inst. 1850, p. 19.

Vielmehr ist unser Bild gerade ein eklatantes Beispiel des ganz veränderten Standpunktes der hellenistischen Maler in Bezug auf die Behandlung der landschaftlichen Gegenstände. In der That haben wir eine grandios und einfach komponirte und höchst effektvoll beleuchtete, wirkliche Landschaft vor uns, in welche der figürliche Bestandtheil, so ausserordentlich wichtig er an sich ist, doch so geschickt und in so einheitlicher Gruppirung angeordnet ist, dass er nur als Staffage wirkt und zugleich durch seine Beleuchtung und die Farbe der Gewänder die landschaftliche Stimmung fördert. In der That kann man hier von einer bedeutenden landschaftlichen Stimmung reden, die höchst talentvoll mit der dekorativen Stimmung identifizirt ist. Der einheitliche lineare Zug der Komposition, wie wir ihn auf keinem zweiten antiken Landschaftsbilde wiederfinden, thut das seinige dazu.

8. Dieses Bild ist nur halb so gross wie die anderen. Die Frage, die durch den Ausgrabungsbericht entsteht, ob das Bild früher grösser gewesen, habe ich im Texte zu dem Farbendrucke erörtert. Das Bild versetzt uns mitten in die Unterwelt unter Sisyphos, die Danaiden, den Riesen Tityos u. s. w. Die Landschaft schliesst sich an die des vorigen Bildes an. Ein grosser überhangender Felsen setzt sich links in den Linien des vorigen Bildes fort. Dicht unter ihm rechts fliesst ein blauer schmaler Strom entlang, an dessen Ufern Schilfrohr spriesst. Jenseits des Flusses ist grünes, hügeliges Land, diesseits grüner Wiesengrund. Von landschaftlicher Gesammtwirkung kann bei der Halbirung kaum die Rede sein.

Werfen wir nunmehr einen Rückblick auf die Gesammtreihe der Odysseelandschaften, so ergibt sich, dass sie nicht, wie man nach der Pilastereintheilung annehmen könnte, aus sieben und einer halben landschaftlichen Einheiten bestehen, sondern nur aus vieren, deren erste den Weidestrand mit der von Bäumen beschatteten Quelle Artakia am Fusse des Gebirges, auf dem die Laistrygonenveste sichtbar wird, darstellt, während die zweite, vom zweiten bis in's vierte Bild reichend, die Bucht des Laistrygonenlandes vorstellt. Die dritte stellt das Eiland der Kirke, die vierte die Unterwelt dar. Das zerstörte Bild wird etwas Neues nicht hineingebracht haben. Diese vier Landschaften und somit die ganze Reihe der ehemals vorhandenen Landschaften scheinen jedesmal dem Faden der homerischen Erzählung entsprechend, durch einen blauen Meeresstreifen, wie er auf dem Bilde 4 in der Mitte, auf Bild 1 und Bild 7 aber links sichtbar ist, getrennt gewesen zu sein. Uebrigens sind diese Landschaften die schönsten aus dem Alterthume erhaltenen, und ihre unregelmässige Durchschneidung und Neueintheilung durch die rothen Trennungspilaster ist von einer genialen dekorativen Wirkung.

Der Zeit der Ausführung nach sind diese Bilder in die letzte Zeit der Republik oder den ersten Anfang der Kaiserzeit zu setzen [20]. Ihrer Erfindung nach, wenigstens der Erfindung ihrer Gattung nach, gehören sie sicher der hellenistischen Zeit und den Sitzen der international gewordenen griechischen Kultur an [21]. Ihre breite und flotte Ausführung deutet trotz grosser Flüchtigkeit auf eine feste und routinirte Hand.

Derselben Zeit etwa, wie die Odysseelandschaften, etwa der Zeit des Kaisers Augustus, gehört eine zweite Reihe landschaftlicher Darstellungen, oder, rich-

[20]) Vgl. ausser meinen Ausführungen a. a. O., CANINA Topografia di Roma antica, 1850, p. 248.

[21]) Vgl. ausser meinen Ausführungen a. a. O., besonders HELBIG, Rhein. Mus. 1870 S. 396 ff.

tiger, ein einziges grosses Wandgemälde aus der Umgebung Roms vor, ein Wandgemälde, welches die Odysseelandschaften an Güte der Ausführung übertrifft, übrigens aber einer entgegengesetzten Klasse von Landschaften angehört. Es ist dieses die grosse Darstellung eines üppigen Gartens, welche alle vier Wände eines geräumigen Saales umschliesst, der, im Jahre 1863 ausgegraben, zu den Ruinen der sogenannten Villa ad Gallinas der Livia in Prima Porta bei Rom angehört. H. BRUNN ist es, der diese hochwichtige Entdeckung im Bulletino des Instituts vom Mai und Juni 1863 (pag. 81 ff.) dem gelehrten Publikum bekannt gemacht und in seiner geistvollen und gründlichen Weise erörtert hat. Publizirt ist ein Theil dieses grossen Gemäldes an einem Orte, an dem man es nicht erwarten sollte, nämlich in der Leipziger Illustrirten Zeitung vom 30. November 1867, nach einer Zeichnung des Malers J. Zieleke. Die farbige Kopie eines anderen Theiles des Gemäldes von meinem Freunde, dem Weimarer Künstler H. C. Krohn, dem ich auch die trefflichen Kopien der Odysseelandschaften verdanke, befindet sich in meinem Besitze.

Das Gemälde stellt, wie gesagt, einen reichen blühenden und fruchttragenden Garten dar, welcher alle vier Wände des 11,72 M. langen und 5,84 M. breiten Raumes in ihrer ganzen Ausdehnung umgibt. Im vollen Gegensatze zu dem zunächst dekorativen Charakter der Odysseelandschaften, ist in dieser Darstellung eine naturalistische Treue erstrebt. Die Absicht des Künstlers war es offenbar, den Besucher des Saales zu dem Glauben zu verleiten, er beträte in der That einen reizenden Lustgarten. Eine Dekoration ist das Ganze natürlich auch nur, aber eine Dekoration dieser Art erheischte eben eine viel grössere naturalistische Wahrheit, als die der anderen Art, in denen die Landschaften nur ein integrirender Bestandtheil der gesammten sonstigen farbigen Ausschmückung der Wände bildete.

BRUNN, der das Gemälde sah, als die Decke noch nicht blossgelegt war, wirft (l. c. p. 83) die Frage auf, welchen Eindruck dasselbe ohne architektonische Gliederung, ohne gemalte Stützen, wohl in seiner Verbindung mit der Decke machen oder gemacht haben würde. Die Decke ist seitdem blossgelegt, aber restaurirt und von einem Oberlichte durchbrochen, wie auch an der Ostwand ein grosses Halbrundfenster Licht einführt. Die inzwischen einmal fast unsichtbar gewordenen, darauf aber glücklich und diskret restaurirten Wandgemälde sind in Folge dessen heute wieder vortrefflich sichtbar, wenigstens waren sie es im Jahre 1872, als ich sie sah; ja, sie machten einen so frischen und kräftigen Eindruck, wie kein anderes mir bekannt gewordenes antikes Wandbild, wie sogar keineswegs alle modernen Freskogemälde. Die Stuccoverzierungen der in Feldern getheilten Decke sind arg lädirt. In einigen der Felder sind Reste von Figuren, in einem ist eine Gewandfigur mit Flügeln erkennbar. Die dekorative Verbindung zwischen der gewölbten Decke und den gemalten Wandbildern scheint in der That keine besonders glückliche gewesen zu sein. Nach dem Inhalt des Gemäldes hätte man vielleicht erwarten können, den blauen Himmel am Deckengewölbe sich fortsetzen zu sehen. Uebrigens schliesst die Deckenornamentik sich ganz gefällig mit einem ausgesprochenen, in ein Wellenschema auslaufenden Rande gegen den blauen Himmel des Gemäldes ab. Ebenso erhebt unten zunächst ein schwarzer Sockel die Gartendarstellung über den einstigen Marmorfussboden. In horizontaler Ausdehnung dagegen wird die Darstellung nur durch die Thür der Nordwand unterbrochen, die ohne Rücksicht auf die Dekoration angebracht ist und fast wie später hineingebrochen aussieht (was natürlich unmöglich ist).

An den Ecken wird die Darſtellung in keiner Weiſe geſtört. Die Bäume ſelbſt ſind hier im Winkel gebrochen.

Ueber dem ſchwarzen Sockel folgt zunächſt ein weiſsgeränderter rother Streifen, dann folgt als Vordergrund des Ganzen ein Wieſengrund als ſchmaler, unten und oben (d. h. vorn und hinten) von Stacketen eingefaſster grüner Streifen. Das vordere dieſer Stackete ſieht aus, als wäre es zierlich aus Kannarohr geflochten, durch dasſelbe führen gemalte Eingänge in der Mitte der beiden Schmalſeiten und der der Zimmerthür gegenüber liegenden Langſeite. Das hintere Stacket ſcheint aus künſtlich gelegten Backſteinen gebildet zu ſein und weiſt im Ganzen ſechs niſchenartige, viereckige Vertiefungen nach dem Innern des Bildes zu auf, die alſo den Wieſenſtreifen erweitern, nämlich an den beiden Schmalſeiten je eine in der Mitte, dem Eingange des vorderen Stackets gegenüber, an den beiden Langſeiten je zwei ſeitwärts angebrachte. Auf dieſem Raſenſtreifen zwiſchen den beiden Einfriedigungen ſpazieren hühnerartige hübſche Vögel, ſprieſsen Gras und Kräuter und blühen einzelne Blumen. Sogar auf dem vorderen Stacket ſind noch Vögel gemalt. In fünfen der Niſchen aber, alſo auch noch auf dieſem vorderen Streifen erheben ſich die Hauptbäume des Bildes: in den vier Niſchen der beiden Langſeiten ſind es dunkle, energiſche Nadelhölzer, deren Zweige bis auf den Boden reichen[22]); in der Niſche der weſtlichen Langſeite iſt es ebenfalls ein charakteriſtiſch gebildeter Baum, kieferartig oder pinienartig, trotz ſeiner Charakteriſtik wenigſtens durch einen Laien der Botanik ſchwer zu beſtimmen: er hat fächerpalmartige Blätter, welche aber auch Nadelhölzer bezeichnen könnten, ein ganz ähnlicher Baum iſt im Triklinium der ſogenannten casa Tiberiana (ſiehe unten) auf dem Palatin dargeſtellt. Die Niſche der Oſtſeite dagegen trägt ihren Baum nicht vor dem Stacket, ſondern hinter demſelben[23]), und zwar iſt es dem Anſcheine nach ein junger Eichenbaum, in dem ein reizendes Vogelneſt angebracht iſt.

Im Uebrigen erhebt ſich hinter dem zweiten Stacket zu allen Seiten ein höchſt anmuthiger Wald von hinter und neben einander gruppirten Bäumen. Dieſer Wald erhebt ſich aus reichem, von blühenden Blumen üppig durchwachſenen Unterholz. Unter den Blumen erkennt man Roſen, Granatblüthen, Narziſſen (?), kamillenartige und andere Blumen. Unter den Bäumen befinden ſich, außer den genannten, herrlich gemalte Palmen und beſonders Fruchtbäume der verſchiedenſten Art, als Granaten, Aepfel, Quitten, Kirſchen, Lorbeeren mit deutlich ausgeprägten und reichlich vertheilten Früchten: die Granaten geplatzt und aufgeſchnitten, ſo daſs man ihre Kerne ſehen kann, die Kirſchen gelb und roth, außerdem orangefarbige Früchte, die wie Apfelſinen ausſehen und Einen irre machen könnten an der Theorie, die Alten hätten dieſe Früchte nicht gekannt[24]). Uebrigens wird ja nicht geläugnet, daſs die Italier zu Kaiſer Auguſtus Zeiten den »Hesperidenapfel«, den mediſchen Apfel, der freilich nicht die ſüſse Apfelſine war, aber doch jedenfalls ein Verwandter derſelben, nicht nur aus Beſchreibungen[25]), ſondern auch

---

[22]) Schwerlich gewöhnliche Edeltannen, vielleicht Thuja, oder eine Wachholderart. Letztere galten damals als Luxushölzer.

[23]) Vielleicht durch falſche Reſtauration? Es ſcheint mir vor dem Original nicht ſo.

[24]) Hehn, Kulturpflanzen und Hausthiere in ihrem Uebergang aus Aſien etc., Berlin 1870. S. 331 ff. Das vortreffliche Buch iſt für alle einſchlägigen Fragen zu Rathe zu ziehen.

[25]) Theophrastos, *Περὶ φυτῶν*, IV, 4, 2. Virgilius, Georgica III, 126 ff.

bereits aus einzelnen eingeführten Exemplaren kannten [26]. In einem gemalten Luxusgarten, wie unser Bild ihn offenbar darstellt, kann sein Vorkommen daher nicht auffallen. Weiter aus dem Hintergrunde ragen besonders Zypressen herüber. Die Horizontlinie ist hinter diesem ganzen Dickicht als grüner Grund angegeben. Darüber steigt der blaue Himmel empor.

Menschliche Staffage ist nicht dargestellt, wie auch keine Wege zum Lustwandeln jenseits des oberen Stackets mehr angegeben sind. Wohl aber ist der blühende Wald von einer reichen und mannichfaltigen Vogelwelt belebt. Unten sind es besonders Hühnerarten und ähnliche, große Vögel, welche den Rasen, die Stackete, das Blumendickicht beleben. Zwischen den Zweigen der Bäume aber sind es kleinere Vögel der verschiedensten Arten, schwarze Drosseln, gelbe Goldammern, Finken u. s. w., welche theils mit geschlossenen Flügeln auf festen Aesten dasitzen, oft in graziösen Wendungen sich umblickend, theils hoch auf schlanker Astspitze oder gar auf Blättern selbst sich schaukeln, dann aber meist in halbfliegender Stellung mit gespreizten Flügeln, theils ruhig zwischen den früchteschweren Zweigen einherflattern oder auch über dem Grün im Blau des Himmels schweben. Von dem Vogelnest im Mittelbaum der Ostwand ist schon die Rede gewesen.

Das ganze blühend-bunte, fröhliche, aber nicht wilde, sondern offenbar gehegte Dickicht macht einen überaus anmuthigen und die Phantasie poetisch ansprechenden Eindruck. Es ergänzt unsere Kenntniss der alten Gartenkunst. Vorzugsweise scheinen doch seltene, ausländische, damals erst vor Kurzem eingeführte Bäume und Pflanzen dargestellt zu sein, wie sie die Neugier der hohen Villenbewohner rege machen und ihre Phantasie gefangen nehmen mussten. Ich habe gesagt, die einzelnen Bäume seien sehr charakteristisch dargestellt, und doch habe ich sie nicht alle mit Bestimmtheit benennen können. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich einerseits dadurch, dass hinzugefügt werden muss, jene Schärfe der Charakteristik sei doch nur relativ auffallend, nämlich im Verhältniss zu den Bäumen auf anderen antiken Wandgemälden, wogegen die modernen Landschaftsmaler auf einen individuell charakterisirenden Baumschlag doch noch ein grösseres Gewicht legen, andererseits eben durch jene Erwägung, dass es zum Theile fremdländische, wenigstens damals noch seltene Bäume gewesen zu sein scheinen, die man gerade wegen ihrer Seltenheit hier abgebildet. Es wäre zu wünschen, dass ein Naturforscher, welcher sich mit der Geschichte der Botanik beschäftigte, unsere Gemälde in dieser Beziehung einmal einer eingehenden Untersuchung unterzöge.

Die Ausführung dieses Gemäldes ist, obgleich breit und flott, doch von einer Sorgfalt und Gediegenheit, welche Alles, was sonst in und um Rom oder in Kampanien von antiken Wandgemälden erhalten ist, übertrifft. Es lässt sich auch in der That von vornherein als natürlich bezeichnen, dass die Bewohner der Villa, welche wahrscheinlich der kaiserlichen Familie angehört haben, den besten und modernsten dekorativen Künstler der Zeit zur Ausführung dieses Zimmerschmuckes verwendeten. Nur wissen wir, dass es besonders ein Künstler Namens Ludius [27] war, welcher zur Zeit des Kaisers Augustus, wie ich oben eingehend ausgeführt habe, zwar nicht alle Landschaften neu erfunden, nicht z. B. die heroisch epischen, nicht die skenischen, nicht die idyllischen, wohl aber als neue Gattung eine Art Villen- und Garten-

---

[26] Hehn, a. a. O. S. 327.
[27] Tadius Studius? Siehe oben Kap. II, S. 221 ff.

malerei hinzugefügt hat [28]). Als den Erfinder gerade der Gartendarſtellungen von der Art der in Rede ſtehenden können wir Ludius unbedenklich anſehen. Es wird unter dieſen Umſtänden aber in der That wahrſcheinlich, daſs Ludius hier, in der kaiſerlichen Villa, auch ſelbſt Hand an's Werk gelegt, wie denn in der That die Ausführung hier mehr als bei irgend einem anderen antiken Wandgemälde die Hand mehr eines namhaften Künſtlers als eines obskuren Handwerkers verräth. Schon HEINRICH BRUNN [29]) hat dieſe Vermuthung ausgeſprochen, die mir, alle Umſtände zuſammengenommen, mehr als eine bloſse Konjektur zu ſein ſcheint. Verhält ſich dies aber in der That ſo, ſo gebührt der Gartenſaaldekoration von Prima porta, auſser vielen anderen intereſſanten Eigenſchaften, nicht nur das Lob, das weitaus ſchönſte erhaltene Beiſpiel einer ganzen Gattung zu ſein, ſondern auch der ſeltene Ruhm, das einzige erhaltene antike Gemälde zu ſein, deſſen Ausführung wir den eigenen Händen eines kunſthiſtoriſch bekannten Malers zuſchreiben können.

Daſs dieſe Gartenmalereien in der frühen Kaiſerzeit eine ſehr beliebte Dekorationsweiſe von Gartenſälen und von Hofgartenmauern, ſowie beſtimmter Thermengemächer bildeten, beweiſt beſonders die groſse Anzahl derſelben, die, wenn auch zum Theil nur in ſchwachen Reſten, in Pompeji wieder zum Vorſchein gekommen ſind. Dieſe intereſſiren uns in dieſem Kapitel noch nicht. Wohl aber muſs ich hier bemerken, daſs ich auch in Rom in verſchiedenen anderen ausgegrabenen Mauern aus jener Zeit Reſte ähnlicher Darſtellungen gefunden habe: ſo z. B. gleich neben dem erſten (jetzigen) Eingangsthor der Titusthermen ein Stück eines Fresko, auf dem ich den blauen Grund des Himmels, Reſte von Palmen und zwei groſse Vögel in ſehr ſchlechter Erhaltung ſah, ferner an den Wänden eines ſäulengeſchmückten Raumes des ſog. Hauſes des Aſinius Pollio bei den Caracallathermen [30]), auch hier ſind nur Reſte der Gartenlandſchaft erhalten, die ſich mit denen von Prima Porta nicht entfernt meſſen können, aber doch (beſonders an der Oſtwand) Blumen, Bäume und blauen Himmel deutlich genug aufweiſen, um derſelben Klaſſe zugezählt werden zu können. Ganz neuerdings ſind hierhergehörige Parklandſchaften auf dem Esquilin ausgegraben worden. Ich verdanke dieſe Nachricht einer gütigen Privatmittheilung HELBIG's, bin aber noch nicht im Stande, eine Beſchreibung derſelben hier einzureihen. Beſonders intereſſant, wenngleich in der Ausführung, wie es ſcheint, ganz flüchtig, handwerksmäſsig und roh, iſt oder war die dem Gegenſtande nach ſich hier anſchlieſsende Dekoration eines Grabes, welches ſich in der Vigna Sassi zwiſchen dem Columbarium und dem Grabe der Scipionen befindet. Bei dieſen Gemälden muſs ich länger verweilen. Sie wurden aus dem Grabe losgebrochen und kamen in das Privatmuſeum des Herrn Giov. Pietro Campana. Wohin ſie nach dem Verkauſe dieſer Sammlung gekommen, iſt mir nicht bekannt. Man vermuthete nach England. Ich kenne ſie nur aus der tüchtigen Publikation des Padre SECCHI [31]). Ihre Reproduktion in Farbendruck

---

[28]) Kap. II, S. 223 f.

[29]) Bull. Inst. 1863, pag. 84.

[30]) Die Ausgrabungen abgebildet in der Leipziger Illuſtr. Ztg. vom 12. Oct. 1867. Vgl. PELLEGRINI im Bulletino dell' Inst. arch.

[31]) Monumenti inediti d'un sepolcro di famiglia Greca, scoperto a Roma su la via Latina, dichiarati dal P. Giampetro SECCHI. Roma Salviucci. 1843. Mit verhältniſsmäſsig guten Chromolithographien.

bietet hier einen Ersatz für den Anblick des Originals Das Gemalde besteht aus einer grofsen Parklandschaft und einem über derselben hinlaufenden Friese, auf dem, ebenfalls unter Baumen, auf der Wiese ein Familienvater Namens Patron mit den Seinigen versammelt ist, deren griechische Namen alle durch griechische Inschriften angegeben sind Patron ist der Eigenthümer des Grabes gewesen. Der nähere Inhalt dieser figürlichen Darstellung ist für unseren Zweck irrelevant [32]) Ueberhaupt interessirt uns der Fries, auf dem freilich charakteristisch ausgeprägte Bäume, wie Pinien, Zypressen, Oelbäume und Lorbeerbäume dargestellt sind, weniger als die Hauptdarstellung Diese bildet eine vollkommene Parklandschaft nach Art der von Prima Porta. Doch sind die einzelnen Baume, die sich auf der durch Gräser angedeuteten Wiese erheben, hier nicht hinten durch ein Dickicht verbunden, sondern stehen, in ihren Stämmen klar gesondert, unvermittelt, aber doch nahe genug bei einander, um sich zu einem Ganzen zusammenschliesen Der oben blaue Himmel senkt sich hinter ihnen goldgelb ganz bis zum Rasen herab, auf dem sie stehen Bunte Vögel beleben die Zweige, gravitätisch steht ein Storch oder ein Kranich auf der Wiese, und eine Heuschrecke ist sehr charakterisch auf einem Aste abgebildet Die Bäume sind übrigens alle von gleicher Art, und diese Art ist nicht deutlich zu erkennen Ich würde am ersten Ulmen vermuthen

Sehr wichtig zur Erklärung dieses Gemaldes ist eine Inschrift, die sich auf einem Peperinsteine in dem Grabe gefunden hat, und die sich offenbar auf die gemalte Landschaft bezieht, welche ringsum die Stätte des Todes schmückt Der Eigenthümer des Grabes identifizirt die Malerei mit der Wirklichkeit und spricht seine Freude darüber aus, dafs eine solche blühende Natur sein Grab umgibt Der Originaltext lautet, nach SECCHI, S. 23

Οὐ βάτοι, ου τρίβολοι τον ἐμον ταφον ἀμφὶς ἔχουσιν,
οὐδ' ὀλολυγων νυκτερὶς ἀμπέταται
ἀλλα με πᾶν δενδρος χαρίεν περὶ κύκλον ἀνέρπει
κλώνεσιν εὐκάρποις θάλλον ἀγαλλομενον
πωτᾶται δε περιξ λιγυρη μινυρίστρι' ἀηδων,
καὶ τεττιξ γλυκεροῖς χείλεσι λείρια χέων
και σοφὰ τραυλίζουσα χελιδόνις, ἥτε λιγυπνους
ἀκρις ἀπὸ στήθους ἡδὺ χέουσα μέλος
Πατρων ὡσπα βροτοισιν ἐράσμιε παντ' ἐτέλεσσα,
ὄφρα σοι ἐν ἀΐδῃ τερπνον ἔχοιμι τοπον
Τ' ἄλλα δε παντα λέλοιπα σοὶ ἐν νεότητι κατέχην
ᾤχετο πλὴν ἅ πριν ζῶν ἀπεκαρπωσαμην

Von dieser, auch philologisch vielfach interessanten Inschrift [33]), habe ich versucht, die folgende metrische Uebersetzung zu geben·

Dornstrauch nicht, noch Sterbegewächse, umwuchern das Grab mir,
Kein Nachtvogel umkreischt flatternd die Stätte der Ruh
Nein! die lieblichsten Bäume und Büsche umspriefsen den Schrein mir
Herrlicher Früchte Gezweig schmückt ihn im Kreise herum
Aber die Nachtigall flattert darin hell tönet ihr Wimmern,
Und der Zikade entströmt süfs von den Lippen das Lied
Klug auch zwitschert die Schwalbe dazwischen, und hell und melodisch
Strömet der Grille Gesang süfs aus der schwellenden Brust
Patron heifs ich Ich habe nur Gutes auf Erden gestiftet,
Dafs mir ein lieblicher Ort würd auch im Hades zu Theil

[32]) Man sehe SECCHI's Publikationen S. 31 ff
[33]) Vgl. Ztg für Alterthumswissenschaft 1844 p 1008

Uebrigens befs' ich ja Alles und bin in der Jugend gestorben
Alles ist hin, nur nicht was ich, noch lebend, gepflückt [34])

Die direkte Beziehung dieser Verse auf das Gemälde ist klar, oder vielleicht müssen wir sagen: die Beziehung des Gemäldes auf die Verse, denn die letzteren sind bedeutender, als jenes; und das Naturgefühl, welches sich in ihnen ausspricht, ist ein so inniges und zartes, dass sie unter den antiken Naturpoesien überhaupt eine wichtige Stelle einzunehmen verdienen. Dass es eine griechische Familie in Rom ist, welche dieses Naturgefühl äussert, spricht für unsere Ansicht, dass auch in der späteren Zeit, in welcher die Römer viel praktische Sehnsucht nach dem Frieden, der Einsamkeit und der Anmuth der Natur an den Tag legten, die Naturschwärmerei der Griechen doch eine innigere und wahrere gewesen [35]).

Der Zeit nach gehört das Gemälde, wie SECCHI, p. 17, aus historischen, paläographischen und den mitgefundenen Skulpturen entnommenen Gründen darlegt, etwa der Regierung Domitians, etwa dem Jahre 86 nach unserer Zeitrechnung an. Von einer von der Ausführung verschiedenen, vorhergehenden Erfindung, kann hier natürlich keine Rede sein. Die Landschaft schliesst sich, wie gesagt, den Gartendarstellungen des Ludius an, ist als solche aber doch viel nüchterner und einförmiger. Erst durch jene Inschrift erhält das Werk seine hervorragende kunsthistorische Bedeutung.

Nach diesem will ich zusammenstellen, was sich unter den Wandgemälden der Ausgrabungen auf dem Palatin an landschaftlichen Darstellungen gefunden hat, doch geht meine Anschauung derselben nur bis zum Jahre 1872.

In den früh ausgegrabenen sogenannten Bädern der Livia habe ich wie oben bemerkt, ähnliche landschaftsartige Bildchen, wie sie in dem Werke von PONCE [36]) abgebildet sind, noch vorgefunden: auf einem sah ich Opferhandlungen im Freien dargestellt, unter Bäumen auf dem Rasen: weissgrundig und friesartig behandelt, mehr arabeskenhaft, als landschaftlich wirkend.

Vor allen Dingen kommen hier aber die Ausgrabungen Napoleons III in Betracht und zwar die Gemälde des schönen Hauses der Livia, in welchem man anfangs das Elternhaus der Livia nach SUETON (Tib. cap. 5) vermuthete [37]).

Von den mythologischen Gemälden des grössesten Raumes dieses Hauses, des »tablinum«, enthält das eine die Darstellung der von Argus bewachten und von Hermes befreiten Io, welches wahrscheinlich auf ein älteres Vorbild zurückgeht und auch im Hintergrunde noch sehr streng und einfach behandelt ist [38]). Das andere der grossen Bilder dieses Raumes aber enthält eine Darstellung, die, wie sie in Pompeji und Herkulaneum als Staffage zum Theil

---

[34]) Nach einer Korrespondenz mit meinem Freunde H. Hinek über den Inhalt der letzten Strophe, glaube ich, dass sie dem Sinne nach besser folgendermassen übersetzt werden könnte:

Alles ist hin, doch es blieb, was ich im Leben gewirkt.

[35]) Vgl. WOERMANN, Landschaftl. Natursinn (1870) S. 113 unten, S. 124 unten.

[36]) PONCE, Collection des tableaux etc., Anhang, pl. 1 u. 2.

[37]) Ueber die richtige Benennung siehe RENIER in der Revue archéologique vom Mai 1870 (Bd. XXI). Die weiteren Publikationen von PERROT im Juniheft u. s. w. — Auszug unter dem Titel: Les peintures du Palatin par M. M. LÉON RENIER et GEORGES PERROT. Paris 1871. Photographien der Gemälde nach Aquarellen zusammengebunden unter dem Titel: Plan et peintures de la maison paternelle de Tibère César, découverte dans le mois de Mai 1869, ohne Text.

[38]) Siehe oben, S. 171. Abgebildet, Revue arch. 1870, pl. XV. — Plan et peintures etc., pl. 6. Vgl. HELBIG, Wandgemälde, No. 131.

kolossaler Landschaften vorkommt[39]), so auch hier auf den ersten Blick den Eindruck einer grofsen Landschaft macht. Es ist die echt hellenistische Darstellung des Polyphem und der Galateia. Polyphem, der Riese, von einem Eros gezügelt, ist hier selbst bis an die Brust in's Wasser gegangen, um der schönen Nymphe nachzustellen, die, spöttisch sich umblickend, auf einem Seepferde davonreitet[40]), während zwei ihrer Gespielinnen in einiger Entfernung aus dem Wasser tauchen. Die Landschaft, in der dieses vor sich geht, ist leider sehr ruinirt. Das Meer, grün und blau dargestellt, nimmt den ganzen Mittelgrund ein. Der Hintergrund wird von schroffen Gebirgen abgeschlossen, auf denen links viel zu grofs gerathene und gegenwärtig auch in ihren Stämmen grün erscheinende Bäume dargestellt sind. Vorn am gelbbraunem Ufer befindet sich, nach HELBIG[41]), eine steinerne ara rustica, auf welcher Brennholz liegt und gegen welche eine Fackel lehnt. PERROT bemerkt dagegen, dafs wenigstens auf der Kopie in der Mitte des runden Gegenstandes eine Vertiefung zu sein scheine, die eher an einen Trog als an einen Altar denken lasse. Jedoch meine ich, im Original eine derartige Vertiefung nicht bemerkt zu haben. Die Farben scheinen übrigens auch auf diesem Bilde sehr ersichtlich mehr dekorativ als landschaftlich gestimmt zu sein.

Ein drittes Bild dieses Raumes stellt eine römische Strafse dar, als eigentliches Architekturbild also an die Landschaftsgemälde sich annähernd[42]). Das Gemälde ist einzig in seiner Art und von hohem Interesse. Die Umrahmung des Bildes läfst deutlich erkennen, dafs der Künstler dasselbe als einen Ausblick auf eine wirkliche Strafse Roms habe geben wollen. So mufs das Rom der Kaiserzeit ausgesehen haben. Hohe, mehrstöckige Häuser, links am ersten Stock ein Balkon mit einer säulengeschmückten Loggia, aus der eine Frau und ein Kind herabblicken, auf dem Balkon des grofseren, weiter zurückliegenden Hauses zwei Frauen. Ein junger Mann blickt rechts über dem stattlichen Portale der Hofmauer hervor, während unten auf der Strafse eine Frau und ein Kind wandeln. Das Stück ist mehr in vertikaler, als in horizontaler Richtung aus dem römischen Strafsenleben herausgegriffen. Die ganze kampanische Wandmalerei hat ein ähnliches Bild, welches eine grofsstädtische Strafsenansicht, wenn auch nur in einem kleinen Stücke einer solchen, darstellte, nicht aufweisen.

Hiernach seien zunächst die beiden grofsen Landschaftsgemälde des »Triclinium« desselben Hauses besprochen, welche in der Mitte der Schmalwand und der Wand rechts vom Eingang ebenfalls als Ausblicke aus Fensteröffnungen behandelt sind. Es sind gleichwohl recht phantastisch angelegte Kompositionen, ländliche Heiligthümer in reicher Umgebung darstellend. Die Breite des Bildes an der Schmalwand beträgt 1,04 M., die des anderen 1,44 M. Die Höhe konnte ich nicht messen, sie beträgt in beiden Fällen aber mehr als das Doppelte der Breite[43]. — Das schmalere Bild (No. 38) stellt auf einem Felsen neben einem stattlichen heiligen Baume eine Säule dar, die eine Urne trägt. Weihgeschenke und Binden schmücken die Säule, eine Tafel, auf der eine Herme abgebildet und um die ein Band gewunden ist, ist gegen den Baum gelehnt. Auf dem Felsen sitzt ein grofser Vogel

---

[39]) HELBIG, a. a. O. No. 1042, 1043, 1046.
[40]) Abgeb. Revue arch. 1870, pl. XVIII. Plan et peintures etc., pl. 7.
[41]) Schreiben an PERROT, laut »Peintures du palatin« p. 21.
[43]) Höhe 2,65 M., Breite 1,35 M. Les peintures du palais etc., pag. 24. Revue arch. 1870, pl. XX. Plan et peintures etc., pl. 8.

mit langem Schwanze. Unten ist eine Art natürlichen Thores in dem Felsen gebildet, und davor weiden (merkwürdiger Weise viel kleiner, als man es im Verhältniss zu dem übrigen Bilde erwarten sollte) auf einem Wiesengrunde ein Schaf und eine Ziege. Links blickt man neben dem Felsen vorbei in eine etwas verschwimmende Ferne, deren Zusammenhang mit dem Vordergrund man vielleicht deutlicher erkennen würde, wenn nicht unten in der linken Ecke ein Stück des Bildes herausgebrochen wäre.

Noch phantastischer ist das zweite dieser Bilder an der Wand zur Rechten des Eintretenden gehalten[44]), noch deutlicher als Ausblick aus einem oben im Halbrund geschlossenen grossen Fenster behandelt. Leider ist rechts oben ein beträchtliches Stück des ganzen Mauerbewurfs herabgebrochen, in dem Bruche uns die ausserordentliche Dicke des Stucco erkennen lassend. Die Anordnung des Bildes hat manche Aehnlichkeiten mit dem vorigen. Auch hier ist ein mächtiger Felsen dargestellt, zu dem aber hier links rohe Stufen emporführen, auch hier ist unten ein Felsenthor gebildet, vor dem aber hier, statt des Wiesengrundes mit den Ziegen, ein Ententeich mit grossen Enten sich befindet, auch hier ist links von dem Felsen ein Ausblick in's Weite dargestellt, die sich aber hier durch grüne Bäume als waldige Gegend charakterisirt, auch hier endlich erhebt sich auf dem Hauptfelsen ein Heiligthum, aber dieses Heiligthum ist hier reicher und phantastischer ausgestattet: hinten wird es deutlich von einer mit Statuen geschmückten Mauer abgeschlossen, der Pfeiler ist von anderer Form, ebenso der Hauptbaum in der Mitte des Bildes, welcher fächerpalmartige Blätter (die aber vielleicht Piniennadelbüsche vorstellen sollen) hat, ähnlich wie der Baum an der Westwand des Gemäldes von Prima porta. Weihgeschenke und Kultusgeräthschaften verschiedener Art sind in diesem Heiligthum aufgehängt oder liegen umher. Ein Papagei (rechts) vollendet den phantastischen Eindruck. Menschliche Staffage findet sich weder auf diesem noch auf dem vorigen Bilde.

Auch diese beiden Bilder sind zwar nicht dem Gegenstande nach (denn Heiligthümer im Freien sind hundertmal in der kampanischen Wandmalerei gebildet) wohl aber der ganzen Anordnung nach einzig in ihrer Art. Die Ausführung ist leicht, breit und flüchtig. Der helle, weniger energische, grünliche Ton, in dem sie gehalten, wirkt dekorativ recht hübsch neben dem energischen Hochroth, welches den Hauptton der Wände bildet.

Endlich ist es noch ein drittes Zimmer des Hauses der Livia, welches Landschaften enthält: es ist die sogenannte ala dextra, neben dem Tablinum[45]). Die Landschaften, die hier gemalt sind, sind interessant, aber sie sind lange nicht so augenfällig, wie die bisher besprochenen, vielmehr sind sie in noch viel ausgesprochener Weise nur Bestandtheile der architektonischen Dekoration: sie sind nämlich fast monochrom (mit braunem Schatten und weissen Lichtern auf gelbem Grunde) auf einem Friesstreifen gemalt, der den oberen Theil der Wände von dem unteren Theile trennt. Durch gemalte schlanke, äusserst elegante Säulen, die die Wände in vertikaler Richtung gliedern, wird auch dieser Fries in verschiedene einzelne Streifen getheilt, deren jeder etwa 1,89 M. lang und nur 0,26 M. hoch ist. Diese langgestreckten einzelnen Streifen enthalten die in Rede stehenden landschaftlichen

[44]) Plan et peintures etc., pl. 15.

[45]) Siehe den Plan et peintures, pl. 1. Revue arch., 1870, pl. XIV.

Darstellungen[46]. Es sind ihrer acht erhalten, je vier an den beiden Langseiten des Raumes; doch sind an der Langseite rechts vom Eintretenden die Gemälde, mit Ausnahme des letzteren, ganz oder fast ganz zerstört.

Ich numerire diese Streifen, vom Eingang an gezählt, zur Linken mit 1—4, zur Rechten mit 5—8, und ich bemerke nur noch im Voraus, dass durch die streifenartige Ausdehnung dieser reichen Landschaftsbildchen doch die einheitliche für einen Gesichtspunkt berechnete landschaftliche Einheit verloren gehen musste, wie denn auch die monochrome Behandlung eine Naturillusion ausschliesst. Meine Beschreibung schreitet auf jedem Streifen von links nach rechts fort.

1. Eine reich mit Villen, Tempeln, Altären, Statuen geschmückte, von mannichfaltiger Staffage belebte Landschaft. Ganz links auf hohem Postament ein ithyphallischer Priap, vor dem eine Frau opfert, dann eine hübsche Gruppe von Baulichkeiten, unter denen ein runder Thurm und ein von zwei durch einen Architrav verbundenen Pfeilern gebildetes Sacellum, auf dem zwei Urnen stehen, ein anmuthiger Baum beherrscht diese Gruppe, verschiedene Personen, unter denen eine Frau mit einem Kinde, beleben die Strasse. Dann folgen im Hintergrunde villenartige Anlagen, während im Vordergrunde nach links gewandt ein Eseltreiber sein Thier, auf dem eine Person reitet, anspornt. Dann, in der Mitte des Bildes, zunächst zwischen zwei kolossalen Dreifüssen auf hohem Postamente, gegen welches eine Herme gelehnt ist, eine Apollostatue, wie es scheint, vor der eine erwachsene Person und ein Kind beten. Darunter ein Baum, von dem Postamente aber ist genau in der Mitte des Bildstreifens ein Sonnensegel nach Wohngebäuden hinübergespannt. Dann wieder Bauten im Hintergrund, während vorn eine Frau, von einem Kind begleitet, eine Schüssel trägt, ein Mann im Schatten eines Baumes ruht, und zwischen beiden ein niedriges Postament (scheint es) mit einer Statuengruppe sich erhebt. Ganz rechts eine Statue auf hohem Postamente, ein Reiter zu Pferde und ein Mann mit einem Stecken. Als Ganzes betrachtet, fällt eine gewisse symmetrische Vertheilung der Gegenstände zu beiden Seiten der Mitte des Streifens auf.

2. Die zweite Landschaft ist noch reicher, noch mannichfaltiger, die Gegend dichter mit Gebäuden besetzt. Ganz links eine weibliche Gewandstatue, vor der ein Mann opfert. Dann eine Säule, gegen die eine Herme gelehnt ist, und von der ein Sonnenzelt, unter dem eine Gestalt ruht, nach einem Baume hinübergespannt ist, unter dem Baume ein Haus, verschiedene Figuren im Vordergrunde, verschiedene Baulichkeiten im Hintergrunde. Dann, in der Mitte des Bildes ist eine von einem Strome umflossene Halbinsel oder Insel dargestellt. Von der Linken führt ein Brücke hinüber, auf der zwei Leute sich bewegen. Zwei Statuen auf hohen Postamenten und ein Gebäudekomplex unter Bäumen schmücken die Insel, vorn fliesst das Wasser, in dem zwei Boote treiben. Am Ufer links aber sind Fischer beschäftigt, ein Netz, wie es scheint, aus dem Wasser zu ziehen. Fernere Baulichkeiten im Hintergrunde. Am rechten Ufer des Wassers erst wieder ein Götterbild, dann auf hohem Unterbau ein Tempel, dessen Stufen ein Mann hinanschreitet, unter einem Baume, und ganz rechts abermals ein Götterstatue. Eine besonders

[46]) Die Art ihrer Anbringung siehe Plan et peintures pl. 11. Die Friese sind nach Aquarellkopien auch in viel grösserem Masstabe photographirt.

bewegte Staffage zeichnet die rechte Seite des Bildes aus, darunter Hirt und Heerde und ein Hündchen, welches einem davonlaufenden Manne nachbellt.

3. Auch auf diesem Bilde ist in der Mitte vorn Waffer dargestellt, in dem ein Boot fährt, und über das links eine Brücke führt. Jenseit des Wassers massive Gebäude. An der linken Seite des Streifens ist zunächst im Hintergrunde ein Säulengang vor größeren Gebäudekomplexen dargestellt, während vorn auf sehr dünner Säule eine Statue steht, und ein Mann ein beladenes Kameel am Halfterband führt. Am linken Ufer aber unter Bäumen ein Haus, vor dem mannichfache Staffage. Ganz vorn scheint übrigens auch in der Mitte des Bildes Ufer zu sein, auf dem (unter der Brücke) Figuren in nicht erkennbarer Handlung dargestellt sind, während etwas weiter rechts eine stehende Gewandstatue mit gewaltigem Füllhorn und spitzem Hute dasteht; ein Mann betet sie an, eine Frau, zu der eine andere (oder ein Mann) redet, sitzt daneben auf einer Steinbank. Dann, auf der rechten Seite des Bildes folgt zunächst, von Bäumen beschattet, eine größere Gruppe von Tempeln, wie es scheint. Gegen die Seitenwand des vorderen lehnt eine Leiter, auf der ein Mann steht, zu dem eine Figur in langem Gewande die Arme emporstreckt. Ganz rechts aber thront majestätisch eine weibliche sitzende Statue vor zwei Säulen auf mächtigen Postamenten. Weitere Staffage füllt überall den Vordergrund.

4. Dieser Streifen scheint uns in die Straßen einer größeren, wenngleich offenen und mehr ländlichen Stadt zu führen. Links: Im Hintergrunde eine Reihe verschiedengeformter Häuser, an einander sich anreihend. Davor Straßenstaffage, ganz links ein Eseltreiber, dessen Thier mit Sack und Weingefäß beladen ist. In der Mitte: Säulenhallen, in eine höhere, halbkreisförmige Porticus auslaufend; davor ein Prostylos Tempel, dessen Stufen eine Figur hinanschreitet, während vor ihm, gegen einen flammenden Altar eine Herme an langem Stiele gelehnt ist, mit dem ein Hund spielt. Rechts: Erst Postamente mit Statuengruppen, dann ein Baum, dann ein stattlicher dorischer Tempel, vor dem ein flammender Altar mit Opfernden. Ganz rechts schließt ein kleineres Haus an den Tempel sich an.

5. Nur theilweise erhalten. Eine Küstengegend scheint dargestellt gewesen zu sein. Links ein Tempel, dann ein Baum. In der Mitte, am Wasser, scheint eine Gruppe massiver Gebäude dargestellt gewesen zu sein. Dann, rechts wieder Ufer, an dem eine große nackte männliche Statue auf mittelhohem Postamente steht. Meine Photographie zeigt außerdem zur äußersten Rechten einen Baum. Dieses Stück war aber auf dem Originale, als ich es sah, herausgebrochen.

6. Ganz zerstört.

7. Fast ganz zerstört, doch so viel zu erkennen, daß auch hier Häuser, Tempel, Bäume, Säulen und eine reiche Staffage dargestellt gewesen.

8. Dieser Streifen ist wieder sehr gut erhalten und enthält vielleicht die am klarsten und übersichtsvollsten angeordnete Landschaft. Ganz links steht eine mächtige Säule, die eine Urne trägt. Dann folgt ein Reiter, der auf einem Maulthiere dahertrabt und dem ein Diener an einem Stecken sein Reisebündel nachzutragen scheint. Sie traben gegen einen überhangenden Felsen, unter dem auf einem Postamente drei Statuen angebracht sind; ein Hund bellt von hier aus dem Reiter entgegen. An der anderen Seite des Felsens ist zwischen vier Pfosten ein großes Zeltdach ausgespannt, unter dem zwei Personen Rast halten. Ein Diener, scheint es, redet sie ehrerbietig an. Dann folgt eine kolossale nackte männliche Statue, die die Rechte auf einen

Stecken oder eine Lanze stützt. Rechts aber ist eine kleine Stadt oder ein Dorf dargestellt, hübsch an Felsen und unter Bäumen gruppirte Baulichkeiten lassen eine Strafse zwischen sich frei, auf der Figuren sich bewegen und ein Hund läuft. Das Ganze macht den Eindruck eines von Reisenden besuchten Heiligthumes neben einer kleinen Stadt.

So wenig nun diese Streifen als geschlossene Landschaften anzusehen sind, so enthalten sie doch sehr interessante Elemente zur Beurteilung der künstlerischen landschaftlichen Auffassung der Alten. Es sind im Wesentlichen alle die Gegenstände dargestellt, die Vitruv als von den antiqui gemalt und die Plinius als von Ludius dargestellt anführt. Hier, in den Dekorationsstreifen aneinandergereiht, zählen sie fast zu den Arabeskenlandschaften, zeichnen sich vor diesen aber doch durch die Klarheit der einzelnen Motive aus. Aeufserst wichtig aber sind sie, indem sie uns das Leben und Treiben der alten Welt auf der Strafse, vor dem Tempel, am Wasser, auf der Reise in einer so lebendigen Weise vorführen, wie kaum andere Darstellungen. Wir fühlen uns ganz hineinversetzt in das bunte, fröhliche, festliche Treiben. Leider ist die Ausführung zu flüchtig und ist die Erhaltung zum Theil zu mangelhaft, als dafs sie für das Studium antiquarischer Einzelheiten als ganz zuverlässige Quelle dienen könnten. Mufste ich bei der Beschreibung doch nur allzuoft ein »scheint es« einfügen. Immerhin aber wären z. B. für die Aufstellung der Statuen im Freien und ähnliche Fragen noch manche Schlüsse aus diesen und ähnlichen Bildern zu ziehen. In dieser Gattung ist in Pompeji Vieles erhalten, aber ich wüfste diesen palatinischen Landschaftsfriesen doch Nichts von demselben an die Seite zu stellen.

Wir können den Palatin nicht verlassen, ohne uns dem Palaste des Caligula zuzuwenden. In ihm ist nur wenig von alten Gemälden erhalten, aber, merkwürdig genug, in dem einen Zimmer, in dem ich Reste von Wandbildern fand, fielen mir auch sofort wieder Landschaften in die Augen. Es war ein ziemlich dunkles Gemach, aber ich konnte innerhalb der Wanddekoration der Westwand sowohl wie der Ostwand je zwei etwa quadratische kleine Landschaftsdarstellungen, als Gegenstücke behandelt, erkennen. Am besten erhalten war die Landschaft links oben an der Westwand. Auf einem Felsen am Meere war ein Tempel dargestellt, ein Götterbild auf dem äufsersten Vorgebirge, ein nackter sitzender Mann bildete die Staffage. Zu dem lebhaften Blau des Meeres mit weifsen Glanzlichtstreifen bildeten die bräunlichen Felsen und der gelbe Tempel einen guten Gegensatz. Minder gut erhalten war das Gegenstück dieses Bildes an derselben Wand. Es schien mir ein Villenbau und Fischteich am Meere gewesen zu sein. An der gegenüberliegenden Wand konnte ich in dem Bilde zur Linken nur im Allgemeinen eine Fels- und Meerlandschaft erkennen, in dem Bilde zur Rechten aber einen heiligen Hain mit einer Säule und einem Götterbilde, also eine intimere Landschaft als die Uebrigen. Die Ausführung dieser Bilder schien mir noch besser gewesen zu sein, als die der meisten pompejanischen.

Von dem Palatin wenden wir uns nunmehr der Via Latina zu, von der Zeit vor dem neronischen Brande (nur das Grabgemälde der Vigna Sassi schien von den bisher besprochenen Landschaften der jüngeren Zeit anzugehören) zu der späteren Kaiserzeit. Es ist etwa die Zeit der Antonine, welcher das »zweite« (dem von Rom Kommenden zur Linken gelegene) Grab der via Latina zugeschrieben wird[47].

---

[47]) BRUNN im Bull. Inst., 1858, S. 82, S. 86. Vgl. HENZEN, ebenda, S. 39.

In diesem Grabe befinden sich Wand- und Deckengemälde, und unter diesen spielen landschaftliche Darstellungen abermals die Hauptrolle. Das Grab enthält zwei Räume, eine Vorkammer und eine Hauptkammer. In der Vorkammer befand sich an der Wand dem Eintretenden gegenüber eine grosse, oben im Halbrund geschlossene, wilde, einsame Berglandschaft mit wilden Thieren, die sich jedoch nicht um einander bekümmern. Heute ist von diesem Gemälde sehr wenig mehr zu sehen: kaum mehr als das Blau des Himmels und sehr allgemeine bräunliche Bergumrisse, doch scheint es, dass die spätere rohe Ueberarbeitung der viel besser erhaltenen Deckengemälde diese Landschaft nicht berührt hatte. Gleich nach der Aufdeckung gezeichnet, ist sie uns zum Glück in guter Publikation erhalten[48]). Wild thürmen sich Bergkuppen über Bergkuppen, kahl und einsam, nur rechts sind Bäume dargestellt, und links stürzt ein Wasserfall von der Höhe herab. Sechs wilde Thiere sind in dieser Landschaft abgebildet, unter ihnen ein Löwe, ein Eber, ein Bär, die hinteren perspektivisch verkleinert. Das Ganze erinnert am meisten an die im vorigen Kapitel besprochene vatikanische Mosaiklandschaft aus der Villa Hadrians[49]).

Von den beiden Landschaftsfriesen an den Seitenwänden dieses Gemaches ist der zur Rechten ebenfalls fast ganz verschwunden, während an dem zur Linken das Blau des Wassers, das Blau des Himmels und das Braun der Gebäude noch zu sehen sind. Zwei Stücke derselben sind zur Zeit der Bloslegung des Grabes noch sichtbar gewesen und ebenfalls publizirt[50]). Es sind freundliche kleine Architekturlandschaften in der bekannten Manier. Petersen[51]) charakterisirt sie als »due paesaggi con edifizi e ponti e ravvivati da uomini nella maniera inventata da Ludio«. Der palatinische Landschaftsfries ist ihnen sicher am verwandtesten gewesen.

Im anstossenden Hauptgemach finden wir dagegen als integrirende Bestandtheile einer reichen und prächtigen, aus Stuccoplastik und Malerei abwechselnden Deckendekoration acht kleine Landschaftsbilder in guter Erhaltung angebracht[52]). Diese kleinen, aber anmuthig ausgeführten Bildchen enthalten Darstellungen, wie wir sie bereits kennen: Häuser, Tempel und Sacella, Bildsäulen auf hohen Pfeilern oder gar nur Stangen, Berge im Hintergrunde, Bäume im Vordergrunde und im Mittelgrunde Meerbuchten mit Schiffen. Alles leicht und mit einer gewissen Eleganz gruppirt. Von einer Beschreibung des Einzelnen will ich absehen. Diesen Bildern ist aber eine Eigenthümlichkeit gemeinsam. Verschiedene ihrer senkrechten Linien nämlich, der Gebäude, der Säulen u. s. w. stehen schief zu den rechteckigen Umrahmungen. Das Prinzip nach welchem diese schiefen Linien angebracht sind, ist nicht zu ermitteln, so lange man jedes Bild für sich betrachtet. Betrachtet man sie aber paarweise, wie sie zu zweien an derselben Seite des Deckengemäldes angebracht sind, so entdeckt man, dass diese schiefen Linien sich

Die Hauptpublikation folgte in den Annalen des Instituts, 1861, p. 190 ff. durch E. Petersen. Ueber die Zeit siehe hier p. 191. Abbildungen: Mon. Inst. VI, tav. 49 bis 53.

[48]) Mon. Inst. VI, LIII, No. 4.

[49]) Penna, Viaggio Pittorico T. III. tav. LXI.

[50]) Mon. Inst., 1861, tav. LIII. No. 2 u. 3.

[51]) Ann. Inst. 1861. p. 191—192.

[52]) Abgebildet: Mon. Inst. 1861, tav. XLIX und tav. LIII A¹, A², B¹, B², C¹, C², D¹, D². Vgl. Vgl. Petersen in den Annali p. 222 ff.

von beiden Seiten nach der Mitte des Gewölbes zu gegeneinander neigen. Es ist klar, dafs man ein optisches Experiment hat machen wollen, dafs man gemeint hat, in dem Eindruck des einzelnen Bildes für den Anblick des unten jedesmal in der Mitte zwischen beiden Stehenden auf diese Weise die Wirkung der Wölbung zu paralysiren. Diese interessante Thatsache beweist einerseits, dafs man auch noch in der späteren Zeit des Alterthums bedacht war, mit Hilfe wirklicher oder vermeintlicher wissenschaftlicher optischer Gesetze den Eindruck seiner Darstellungen zu erhöhen, andererseits aber beweist sie, was wir schon längst entdeckt haben, dafs die Malerei der Alten, soweit sie einen Bestandtheil einer Gesammtdekoration bildete, die Behandlung jedes einzelnen Gemäldes jedesmal der beabsichtigten Zusammenwirkung des Ganzen bescheiden unterordnete.

An dieser Stelle sei des Landschaftsgemäldes gedacht, welches 1764 zu Roma vecchia an der Via Appia gefunden, in der Villa Albani [53]) aufbewahrt wird. Schon WINCKELMANN hat es gekannt, besprochen und publizirt [54]). Es stellt eine anmuthige idyllische Landschaft dar: ein Thor, einen Strom, eine Brücke, einen See mit Schiffen, einen Baum, an dem Binden angehängt sind, Gebirge und Baulichkeiten im Hintergrunde, dazu die entsprechende Staffage von Rindern, Hirten u. s. w. Das Ganze ist weiträumig mit guter Ferne komponirt. Das Thor zur Linken muſs alt sein, denn Gräser spriefsen aus den Ritzen seines Mauerwerkes hervor, aber als Ruinenlandschaft möchte ich das Bild deshalb doch nicht ansehen [55]). Die Farben sind heute sehr verblafst, sind aber in natürlichen Tönen auf weifsem Grunde (kein blauer Himmel, wie es scheint,) dargestellt gewesen. Auch diese Landschaft gehört zu den bedeutenderen, die erhalten sind, geht aber in der Ausführung natürlich auch nicht über die flüchtige Dekorationsmanier hinaus.

Endlich gehe ich über zu den späten und flüchtigen, aber zahlreichen landschaftlichen Darstellungen, welche sich im Columbarium der Villa Pamfili befinden [56]). Sie wurden 1838 entdeckt. Ich fand sie im Jahre 1872 zum gröfseren Theile viel besser erhalten, als ich nach den entgegenstehenden Berichten Anderer erwarten konnte. Die Gemälde befinden sich alle in langen friesartigen Streifen zwischen den Nischenreihen, durch Linien abgetheilt und begrenzt. Unter zahlreichen mythologischen Bildchen befinden sich hier auch zahlreiche Landschaften: ich habe ihrer zwischen 40 und 50 gezählt [57]), fast alle von streifenartiger Längenausdehnung, alle auf weifsem Grunde in frischen Naturfarben gemalt. Sie alle zu beschreiben, würde keinen Zweck haben [58]). Im Ganzen sind so ziemlich alle Klassen antiker Landschaftsbilder hier ver-

[53]) Piano terreno. Gabinetto primo. No. 165.

[54]) Mon. ined. No. 208. Beschreibung Roms III. II. S. 495.

[55]) HELBIG, Untersuchungen etc., S. 99.

[56]) Vgl. JAHN, die Wandgemälde des Columbarium in der Villa Pamfili. Abhandlungen der 1. Cl. d. K. bayer. Ak. d. W., 1858. Bd. VIII. S. 229 ff. JAHN hatte die Originale nicht gesehen.

[57]) Einige Kopien, von Carlo Ruspi im Auftrage König Ludwigs I. angefertigt, befinden sich im Antiquarium zu München. Siehe den Katalog von Christ und Lauth (1870) S. 71. JAHN'S in der vorigen Anmerkung citirte Publikation erstreckt sich lediglich auf diese Kopien. A. a. O. Tfl. I—VII. es sind nur 21 Nummern, unter ihnen landschaftlichen Inhalts nur No. 14, 19 und etwa 20.

[58]) Vgl. im Allgemeinen JAHN a. a. O. S. 278. Im Einzelnen beschrieben sind die zwei in Kopien in München befindlichen Landschaften Tfl. V, 14, Tfl. VII. 19. Text S. 279 bis S. 280.

treten besonders zahlreich die idyllischen Darstellungen von Tempeln, Säulen heiligen Bäumen u. s. w. mit priesterlicher Staffage, dann auch viele Uferlandschaften mit Portiken, Götterbildern, Fischenden, Nachen u. s. w. im blauen Wasser, aber auch Ententeichlandschaften, kleinere Naturbilder gewährend, sind nicht selten, und sogar die Nillandschaften sind vertreten mit der üblichen Pygmäenstaffage und Krokodilen, dem schilfbewachsenen Strome und Häusern und Bäumen am Ufer[53]); auch Weidelandschaften mit Hirtenstaffage kommen vor und Gruppen von Thieren auf Hintergründen von geringerer landschaftlicher Bedeutung. Ueberhaupt scheint es, als habe der Dekorateur alle seine landschaftlichen Reminiszenzen in diesen Darstellungen verwerthen wollen. Die umfangreichste dieser Landschaften befindet sich unten seitwärts an der Treppe, die in das Columbarium hinabführt; ihre grösseste Länge beträgt 1,65 M., seine grösseste Höhe ungefähr ebensoviel. Sie ist nämlich in der Diagonale abgeschnitten und stufenförmig begrenzt. Als Hauptgegenstand ist ein hohes schmales Heiligthum dargestellt mit Pfeiler, heiligem Baume, Weihgeschenken u. s. w. Vorn ein Wasser mit Fischern; auf der übrigen Fläche, nach oben zu verkleinert und in den Farben matter gehalten, sind zahlreiche Gebäude, Altäre und Menschen zerstreut.

Ueberhaupt sind auf allen Gemäldes dieses Columbariums Vordergrund und Hintergrund in der Regel durch die Grösse der Gegenstände ganz gut unterschieden, und nicht nur durch die Grösse, auch durch die Farben, die vorne meist kräftig und einigermassen, aber auch nur einigermassen natürlich gehalten sind, nach hinten zu aber viel blasser werden und in graue, bläuliche oder grünliche Töne verschwimmen. Dagegen fehlt die eigentliche räumliche Verbindung zwischen Vordergrund und Hintergrund. Der weisse Grund blickt zwischen ihnen hervor, oft vielleicht die Stelle des Wassers vertretend. Die Gewänder der Staffagefiguren sind bunt. Die Anordnung der verschiedenen Gemälde an den Wänden ist eine einigermassen überlegte mit symmetrischer Wiederholung der ähnlichen Gegenstände.

Hiermit hätte ich die Landschaften der römischen Wandmalerei, abgesehen von zweifelhaften und unbedeutenden Kleinigkeiten, aufgeführt und beschrieben. Im Voraus würden wir kaum erwartet haben, ihnen in solcher Fülle und Mannichfaltigkeit zu begegnen. In der That haben wir Landschaftsgemälde so ziemlich aller im Alterthume überhaupt vorkommenden Arten in Rom und in der Umgebung Roms gefunden, und zwar fast immer in charakteristischeren, interessanteren und bedeutenderen, auch besser ausgeführten Exemplaren, als die kampanische Wandmalerei sie bietet. Auch wenn Herkulaneum und Pompeji nicht verschüttet oder nicht wieder ausgegraben wären, würden wir daher ein ausreichendes Material besitzen, um, in Verbindung mit den Notizen der Schriftquellen, uns ein richtiges Urteil über die Landschaftsmalerei im klassischen Alterthum zu bilden. Das Glück hat es aber gewollt, dass zu dem reichen, bereits besprochenen Material noch ein unendlich viel reicheres in der Malerei jener vom Vesuv verschütteten Städte wieder zum Vorschein gekommen ist, ja, es sind nicht nur zahlreichere (man könnte fast sagen, unzählbare) und daher, wenn auch nicht den Gattungen, so doch den einzelnen Darstellungen nach verschiedenartigere, sondern, abgesehen von der grossen Wanddekoration von Prima Porta, auch umfangreichere

---

[53]) Eine derselben beschrieben und abgebildet, JAHN, a. a. O. S. 250. Zu Tfl. VII, 20.

einzelne Landschaftsgemälde in Kampanien gefunden, als in Rom und Mittelitalien, so daſs wir die endgültigen Schlüsse aus dem gewonnenen Material nicht ziehen, unser Schluſsurteil über die erhaltenen Landschaften der griechisch-römischen Welt nicht formuliren dürfen, bis wir auch über die Landschaften jener unteritalischen Stätten einen Ueberblick gewonnen. Nur daran will ich gleich hier erinnern, daſs in und um Rom fast überall, wo überhaupt Wandgemälde von einiger Bedeutung entdeckt worden sind, auch landschaftliche Darstellungen unter ihnen sich befunden haben, ja, daſs einige Hauptfunde antiker Gemälde, wie die der Odysseebilder und der Gartenmalerei von Prima porta, durchweg einen landschaftlichen Charakter tragen. Jedenfalls steht daher so viel fest, daſs die Wanddekoration im Rom der Kaiserzeit der Landschaft keinen geringeren Raum gegönnt hat, als irgend welchen anderen Darstellungen, und wenn wir bei einigen dieser Darstellungen, wie denen von Prima porta, die römische Erfindung wahrscheinlich machen konnten, so wiesen andere Gemälde, wie jene Odysseelandschaften, auf die hellenistische Welt als ihren Ursprung zurück.

SIEBENTES KAPITEL

Die Landschaften der kampanischen Wandmalerei.

Die römischen Landschaftsgemälde habe ich katalogmäſsig behandelt, weil ich es für den Zweck dieses Buches für nothwendig hielt, eine vollständige Reihe antiker Landschaften einzeln zu beschreiben, weil mir ferner die römischen Wandgemälde dieser Art ihrer hervorragenden Bedeutung wegen am geeignetsten für diesen Zweck zu sein schienen, und weil ihre Anzahl auch mäſsig genug war, um eine solche Behandlung in dem hier gegebenen Rahmen zu ermöglichen. Wollte ich die kampanischen Landschaftsgemälde in ähnlicher Weise einzeln beschreiben, so würde ein Katalog von dem Umfange des ganzen vorliegenden Buches entstehen. Das Material zu einem solchen Kataloge habe ich bis zu den Ausgrabungen vom Herbste 1872 gesammelt. Daſs ich es an dieser Stelle nicht einreihen kann, versteht sich von selbst. Aber ich würde, wie ich jetzt darüber denke, auch seine spätere, selbständige Publikation für unnöthig und für ziemlich unfruchtbar halten. Zwar weisen gerade die Landschaften unter den kampanischen Gemälden eine groſse Verschiedenheit unter sich auf. Wiederholungen derselben Motive mit geringen Abweichungen kommen nicht entfernt so oft vor, wie unter den Figurenbildern. Wiederholungen derselben Motive, sage ich. Aehnliche Motive dagegen wiederholen sich nur um so öfter, so oft, daſs die Beschreibung, wenn sie nicht auf langweilige Spezialitäten eingehen wollte, Dutzende von Bildern mit den gleichen oder doch ungefähr den gleichen Worten abthun müſste. Dazu kommt, daſs HELBIG in seinen »Wandgemälden der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens« eine Reihe der bedeutenderen Landschaften bereits katalogisirt hat [1]), und daſs in verschiedenen

---

[1]) Abschnitt XIII S. 385 ff. No. 1555–1582. Auſserdem gehört eine Anzahl der Nummern der Abschnitte XII und XIV hieher und auch unter den mythologischen Bildern

Publikationen deren eine noch grofsere Reihe in Abbildungen zufammengeftellt ift [2])

Es wird fich in diefem Kapitel daher vor allen Dingen nur darum handeln konnen, von verfchiedenen Standpunkten aus einen genugenden Ueberblick über das vorhandene Material zu gewinnen Solcher Standpunkte wird es zunächft vier geben Von dem erften derfelben aus werde ich verfuchen, einen Ueberblick über die Quellen unferer Kunde der kampanifchen Wandmalerei, d h uber deren Fundorte und gegenwartige Aufbewahrungsorte, foweit fie erhalten find, und über deren Reproduktionen, befonders foweit fie verloren gegangen find, zu geben Von dem zweiten Standpunkt aus werde ich die in Rede ftehenden Darftellungen nach den verfchiedenen Arten ihrer Anbringung innerhalb der farbigen Ausfchmückung der Gebaudewande, d h nach ihrer dekorativen Bedeutung zu gruppiren fuchen Von dem dritten Standpunkte aus wird es nothwendig fein, die kampanifchen Landfchaften ihrem Inhalte nach, d h den in ihnen dargeftellten Gegenftanden und Motiven nach zu ordnen Der vierte Standpunkt endlich wird der hiftorifche fein Wir werden von ihm aus einen Blick auf den Urfprung der verfchiedenen Gruppen kampanifcher Landfchaftsgemälde zu werfen fuchen Die kunftlerifche Wurdigung wird dann gemeinfam mit der der romifchen Darftellungen dem Schlufskapitel vorbehalten bleiben Die gelegentliche Einzelbefprechung hervorragender Darftellungen diefer Art wird naturlich nicht ausgefchloffen fein

In allen oder doch den meiften diefer Beziehungen ift es abermals Wolfg Helbig, welcher mit feinen gediegenen Unterfuchungen vorangegangen ift [3]) Indem Helbig's Studien das Gefammtgebiet der kampanifchen Wandmalerei umfafsten, die meinen dagegen das Gefammtgebiet antiker Landfchaftsdarftellungen, mufsten diefelben fich naturgemafs auf dem in diefem Kapitel zu behandelnden Felde begegnen Es ift meine Pflicht, anzuerkennen, dafs ich Helbig's Unterfuchungen einen Theil meiner eigenen Anfchauungen verdanke In der That werden diefelben den nachfolgenden Erorterungen vielfach zu Grunde liegen. Wie jedoch zwei Reifende, die von verfchiedenen Seiten aus diefelbe Gegend bereifen, nothwendig etwas verfchiedene Anfichten derfelben Gegenftände gewinnen müffen, fo wird fich der zu behandelnde Stoff meinen Blicken vielleicht doch etwas anders gruppiren, als denen Helbig's. Wo das der Fall ift, wollen meine Anfichten denen des genannten Gelehrten nicht polemifch gegenübertreten, fondern fich nur, als vielleicht durch andere Gefichtspunkte bedingt, neben fie ftellen

Zuerft mögen alfo einige Bemerkungen über die Fundorte, Aufbewahrungsftellen und Reproduktionen der kampanifchen Landfchaftsgemälde hier Platz finden

Bekanntlich find die Fundorte der kampanifchen Wandgemälde, die im Jahre 79 nach Chrifti vom Vefuv verfchütteten Städte Herkulaneum, Pompeji

---

befindet fich eine bedeutende Anzahl, die Helbig felbft im Voraus als »Landfchaft mit Staffage« oder »Berglandfchaft« oder ahnlich bezeichnet wie 1209, 1210, 1258, 1279, 1282 1283 u f w In Betreff jenes landfchaftlichen Hauptabfchnittes (XIII) geftatte Helbig mir die Bemerkung, dafs No 1572 (Zahn, III, 48) und No 1572b (Gell II 57, p 130) nicht zwei verfchiedene Bilder fondern identifch find

[2]) Auf diefe Publikationen komme ich zurück

[3]) Vor allen Dingen Rhein Muf 1870, S 202—216 u S 393—497 und »Unterfuchungen über die kampanifche Wandmalerei« (Leipzig, 1873) bef S 95 ff, S 269 ff S 291 ff

und Stabiae, die man etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder auszugraben begann [4]). Anfangs befolgte man das System, die ausgegrabenen Gebäude ihres Schmuckes und ihrer Geräthe zu berauben und wieder zu verschütten, nachdem man die Funde in Sicherheit gebracht. So kommt es, dafs die früh ausgegrabenen Gemälde, soweit sie erhalten sind, sich gegenwärtig fast alle im Museum von Neapel befinden. Später änderte man den Plan, besonders seit die Ausgrabungen sich der günstigeren Terrainverhältnisse wegen fast ganz auf Pompeji konzentrirten. Man schaffte jetzt nur noch die hervorragendsten Funde in's Museum und suchte die übrigen, besonders die Wandgemälde, durch Schutzmafsregeln an Ort und Stelle vor dem Einflusse der Witterung zu sichern. In der neuesten Zeit bildet, vielleicht auch der Ueberfüllung des Neapler Museums wegen, das letztere Verfahren in Betreff der Gemälde die Regel. Die Sache liegt daher jetzt so, dafs in Stabiae, wo man längst aufgehört, Ausgrabungen zu machen, überhaupt keine Gemälde mehr an ihren ursprünglichen Wänden fixirt werden können, wogegen in Herkulaneum, wo auch neuerdings wieder ausgegraben wird, immer noch eine Anzahl von Gemälden an den Stellen, an welchen sie gemalt, sich befinden, in Pompeji aber gegenwärtig wohl die Mehrzahl aller aus dem Alterthum erhaltener Wandgemälde noch dieselben Wände schmückt, denen der Zimmermaler sie eingefügt hatte. Nächst Pompeji selbst ist es aber das Nationalmuseum zu Neapel, dessen Räume weitaus die meisten der ausgegrabenen kampanischen Wandgemälde in sich vereinigt.

Die Zahl der Landschaften unter diesen Wandgemälden ist eine außerordentlich grofse. Schon Winckelmann [5]) berief sich darauf, dafs »die meisten« der »herkulanischen« Gemälde »Landschaften, Hafen, Lusthäuser, Wälder, Fischereien und Aussichten« darstellten. Die Mehrzahl aller bilden sie nun zwar heute nicht mehr, aber auch in den kampanischen Städten ist doch fast in allen Häusern, wo gemalte Zimmerdekorationen gefunden worden, als Bestandtheile derselben zugleich auch wenigstens die eine oder die andere Darstellung gefunden, die einen mehr oder weniger landschaftlichen Charakter trägt. Was daher von den gegenwärtigen Aufbewahrungsorten der kampanischen Wandgemälde überhaupt gesagt worden ist, gilt auch von den Landschaften. Weitaus die Mehrzahl aller erhaltenen kampanischen, ja überhaupt aller erhaltenen antiken Landschaften befindet sich noch heutzutage an Ort und Stelle in Pompeji. Ich könnte ihrer, die Bildchen zweifelhaften Charakters nicht gerechnet, etliche Hunderte von Nummern anführen, in denen Jeder Landschaften erkennen müfste, wenngleich manche derselben durch ihre Flüchtigkeit, Kleinheit und Unbedeutendheit nicht verdienen würden, selbständig genannt zu werden. Im Herbste 1872 habe ich etwa 500 solcher Landschaftsbilder in Pompeji selbst gezählt. Aufserdem aber war mit Wahrscheinlichkeit zu erkennen, dafs viele ganz zerstörte Bilder früher ähnliche Gegenstände dargestellt hatten. Ebenso erwähnen die von Fiorelli publizirten Ausgrabungsberichte sehr oft der Ausgrabung landschaftlicher Bildchen ohne dieselben jedesmal näher zu bezeichnen. Viele von diesen,

---

[4]) Man vgl. im Allg. Venuti, Descrizione delle prime scoperte dell' antica città d'Ercolano (Venezia 1749). Die deutsche Uebersetzung v. 1750 ist ganz unbrauchbar, weil ohne genügende Kenntnifs des Italienischen verfertigt. — Winckelmann, Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen. Dresden, 1762. — Fiorelli, Pompeyanarum antiquitatum Historia, etc. Napoli 1860—1862.

[5]) Gesch. d. Kunst des Alterthums, Ausgabe von Jul. Lessing, 1870, S. 184.

befonders foweit ihre Ausgrabung Dezennien zurückliegt, gehört ficher ebenfalls zu denjenigen, die, da man es (nicht immer mit Unrecht) für nicht der Mühe werth gehalten, fie befonders zu fchützen, dem Einfluffe der Zeit und der Witterung erlegen find[*]) Die Erhaltung auch der noch erkennbaren Gemälde ift natürlich eine fehr verfchiedene Soweit fie nicht, wie z B die grofsen Landfchaften der fogenannten casa della piccola fontana, durch nachdrückliche Vorkehrungen gefchützt find, kann man annehmen, dafs die zuletzt ausgegrabenen die am beften erhaltenen find Doch werden einige, die durch die Verfchüttung oder durch die Verfchüttungsmaffe fehr gelitten haben, fchon in recht zerftörtem Zuftande ausgegraben In der lokalen Vertheilung der Landfchaftsgemälde in der Stadt läfst fich kein Unterfchied feftftellen, doch haben die Bewohner einiger Häufer oder deren Dekorateure offenbar eine befondere Vorliebe für Landfchaften gehabt Hieher gehört die genannte Casa della piccola fontana, welche man fogar das »Haus der Landfchaften« zu nennen vorgefchlagen hat, ferner die fogenannte casa della caccia antica, die casa dei Dioscuri, die casa d'Apolline, die casa d'Adonide und andere

Die nächft gröfsefte Anzahl kampanifcher Landfchaftsgemälde befindet fich im Mufeum von Neapel Hier find verfchiedene Wände ganz mit folchen Landfchaften gefchmückt, die mit dem Stucco, auf den fie gemalt find, aus den Wänden herausgebrochen, eingerahmt und hier aufgehängt find Die einzelnen Bilder waren, als ich in Neapel war, noch nicht numerirt, wohl aber die einzelnen Wandabtheilungen (compartimenti), an denen fie angebracht find Es find die mit LXI, LXII, LXIII, LXV, LXVI, LXVII bezeichneten Abtheilungen In diefen hängen zufammen 118 Rahmen, die jedoch, da einige Gegenftücke von demfelben Rahmen umfafst werden, 146 einzelne Landfchaftsbilder zählen Aufserdem findet fich aber in den übrigen Sälen und an anderen Wandabtheilungen zerftreut, noch eine ganze Reihe von Landfchaften, indem die heroifchen Landfchaften zum Theil unter den mythologifchen Bildern hangen, andere unter dem Stillleben angebracht find, noch andere aber integrirende Beftandtheile von Wänden bilden, die in gröfserer Ausdehnung losgebrochen und in's Mufeum gefchafft find In diefen verfchiedenen anderen Abtheilungen der kampanifchen Gemäldefäle des Mufeums laffen fich zufammen noch etwa 100 einzelne Landfchaftsbilder zählen

Die Gemälde, welche jetzt in den zugänglichen Räumen des Mufeums ausgeftellt find, find meift in erträglichem Zuftande Die minder gut erhaltenen oder ganz zerftörten Bilder hat die jetzige Verwaltung in die Magazine des Gebäudes fchaffen laffen, unter ihnen müffen einige fein, die HELBIG noch gefehen hat, da er fie als im Museo nazionale befindlich anführt, wo-

---

*) Gleich die erften noch fpanifch gefchriebenen Berichte pag 11, 19 Setiembre 1750, »no pays y pesonaje, pastor y ganado« pag 19 (25 Mai 1755) »pais y en el cinco casinos, una escalera delante de uno y un pequeno hombre à la puerta del mismo, y algunos arboles« Ferner pp 20 23 24 25, 26 27, 29 33, 36, 37 ff, 75, 76, 77, 78, 79 ff Ebenfo oft in den weiteren italienifchen Berichten feit dem 14 Juli 1764 Gleich an diefem Tage p 157 »un paesino« p 161 »no paesetto con veduta di mare ed alcuni edifizi«, pp 167, 168, 169 170, 173, 175, 176 (die Landfchaften des Isistempels), pp 180, 182, 185, 187 Nur diefe als Probe aus dem erften Band von FIORELLIS Buch In den anderen geht es ähnlich weiter Viele der hier genannten Bilder find natürlich noch erhalten und leicht zu identifiziren wie z B die des Ifistempels, andere aber find eben nicht mehr zu identifiziren

gegen ich ſie dort nicht mehr gefunden habe. Hierher gehört die Berglandſchaft mit Hirtenſtaffage, Helbig, No. 1559; ferner das publizirte[7]) groſse Marinebild, H., No. 1580, mit der Inſel, auf dem ſich ein Poſeidonsheiligthum befindet, auch das ähnliche Seeſtück, H., No. 1581[8]). Dagegen befindet ſich ein anderes Gemälde, welches Helbig als nicht mehr vorhanden bezeichnet, nämlich ſeine Nummer 1567, noch oder jetzt wieder wohlbehalten im Muſeum. Abtheilung V, No. 7[9]). Wie viele Gemälde ſich übrigens in den Magazinen des Muſeums befinden und in wie weit dieſes der Wiſſenſchaft entzogene Material wirklich ſeinen Zweck nicht mehr erfüllen könnte, habe ich nicht ermitteln können, da mir die Direktion, der ich ſonſt Dank genug ſchuldig bin, den Beſuch dieſer Räumlichkeiten nicht geſtatten wollte.

Recht klein dagegen war die Zahl der Landſchaftsbilder, die ich 1872 in Herkulaneum ſelbſt getroffen habe. Doch fand ich hier noch zwei groſse Bilder an ihrer urſprünglichen Stelle, die als Landſchaften mit hiſtoriſcher Staffage zu bezeichnen wären. Das eine derſelben iſt das oft abgebildete Bild, welches vor bekränzten Stadtmauern, Thüren und Thoren (links) und viel ländlicher Gegend (rechts) das Abenteuer des Perſeus und der Meduſa darſtellt[10]), das andere, in demſelben Zimmer der ſogenannten casa d' Aristide als Gegenſtück des vorigen befindlich, ſtellt in ganz ähnlicher Landſchaft die Schleifung der Dirke dar[11]). Ferner fand ich in Herkulaneum ein kleines Gartenzaunbild und zwei Marineveduten mit Portiken auf langen Hafendämmen, wie ſie oft vorkommen, auſserdem aber in einem anderen Zimmer zwei ſehr intereſſante Gegenſtücke: an der Nordwand eine Felſenlandſchaft am Meer, links thürmen ſich ſteile Felſenmaſſen auf, auf ihnen ein Baum, an ihrem Abhang weidende Schafe und Ziegen, ein Berggott darüber, rechts unten dehnt ſich das offene Meer. Die Staffage bildet die Geſchichte Polyphems und Galateia's[12]). Landſchaftlich noch intereſſanter fand ich das Gegenſtück, deſſen Staffage mir nicht mythologiſcher Natur zu ſein ſchien. Es ſtellt eine ſehr reiche Küſtenlandſchaft dar: im Mittelgrund die blaue Waſſerſtraſse, im Vordergrund am Ufer ein Rundtempel und ein prächtiger Baum, in deſſen Schatten eine Biga mit ihrem Wagenlenker hält, während mannichfache Staffagefiguren am Strande ſich ergehen, jenſeits des Waſſers, im Hintergrunde, aber links Berge mit Zypreſſen, Pinien und einem einzelnen Hauſe, rechts ein groſser Hafen, von einem langen, halbkreisförmigen mit einer Kryptoportikus bebauten Hafendamme eingeſchloſſen, die Gebäude ſpiegeln ſich im Waſſer und ein Schiff mit eingezogenen Segeln iſt auf demſelben dargeſtellt.

Endlich befinden ſich zwei Landſchaften mit mythologiſcher Staffage, die früher im Mus. Blacas zu Paris waren, gegenwärtig im britiſchen Muſeum zu London. Beide ſtellen Meerlandſchaften mit heroiſcher Staffage dar: das

7) Pitture d. Ercolano, I, p. 239.

8) Pitture d. Ercolano. I, p. 243.

9) Wo ich in den einzelnen Abtheilungen des Museo nazionale Nummern angebe, habe ich dieſe von oben nach unten und von links nach rechts, wie wir Bücher leſen, gezählt.

10) Helbig, No. 1182, Museo Borbonico, XII. 48. Zahn, III, 23. Höhe 0,66 M. Breite 0,65 M.

11) Helbig. No. 1152. Das Bild war 1872 nicht zerſtört, wie Helb. angibt. Höhe und Breite ca. 0,63 M.

12) Helbig, No. 1046, auch von ihm noch als an Ort und Stelle befindlich bezeichnet. Br. u. H., nach meiner Meſſung, 0,43 M.

eine (HELBIG 1210) hat die Staffage der Ikarosfage, ganz ähnlich wie das bekannte Bild Pitt. d'Erc., IV, p. 317; das andere (HELBIG 1330) ftellt das Schiff des Odyffeus dar, wie er an dem Sirenenfelfen vorüberfegelt. Auf den fchroffen Felfen neben den Sirenen liegen Gerippe, Schädel und Knochen. Das Bild ift einzig in feiner Art.

Alles in Allem würde fich nach Diefem die Zahl der gegenwärtig erhaltenen kampanifchen Landfchaftsbilder, einfchliefslich freilich mancher unbedeutender kleiner Bildchen fowohl wie der grofsen, ganze Wände bedeckenden Gemälde auf zwifchen 750 und 800 belaufen.

Dazu wurden die untergegangenen, aber durch Publikationen bekannt gewordenen Gemälde hinzugerechnet werden müffen.

Die bedeutendfte Publikation kampanifcher Wandgemälde ift immer noch das im vorigen Jahrhundert erfchienene grofse Werk der herkulanifchen Akademie: Le pitture d'Ercolano [13]). Unter den hier publizirten Gemälden befinden fich auch Landfchaften in grofser Anzahl, und zwar find die kleineren Landfchaften als Vignetten über und unter dem Texte, welcher die Haupttafeln illuftrirt, abgebildet. Ihre Zahl ift jedoch keine fo grofse, wie man beim erften Durchblättern des Werkes annehmen follte, weil diefe Vignetten fich in jedem einzelnen Bande nach einer gewiffen Anzahl wiederholen. So wiederholt fich z. B. im erften Bande die Vignette S. 7 zuerft auf S. 143 u. f. w.

Die bedeutenderen Landfchaften find jedoch auf den Haupttafeln des Werkes wiedergegeben. Diefe letzteren find die folgenden: Vol. I, tav. 12 unten, p. 67 (anmuthige, langgeftreckte Landfchaft mit ländlichen Gebäuden in freier, felfiger Gegend, ein Efeltreiber als Staffage [14]) = M. N. LXI, No. 1), tav. 45 oben, p. 239 (grofse Marine mit vier Kriegsfchiffen, von denen eines an einem Felfen zerfchellt, in der Mitte ein Heiligthum Pofeidons = HELB. 1580), tav. 46, p. 243 (fchön abgerundete, von villengekrönten Hügeln umkränzte Bucht, in der Mitte vier Kriegsfchiffe = HELB. 1581), tav. 48 u. 49, pp. 253 u. 257 (zwei ägyptifirende Landfchaften unter grofsen Baumdarftellungen, die erfteren umrahmt, die letzteren auf weifsem Grunde = M. N. X, 10 und X, 11, vgl. HELB. 1568 u. S. 389), tav. 50 oben, p. 263 (ägyptifche Landfchaft = M. N. LXII, 3 = HELB. 1567). Vol. II, tav. 18, p. 119 (Heiligthum des Bakchos, davor eine Opfernde = M. N. LI, 3 = HELB. 568), tav. 20 unten, p. 131 (Gartenzaunlandfchaft = M. N. LXXXV, No. 35 [rechts der Thur nach unten]), tav. 22 unten, p. 139 (Felfen, Gebäude, Strafsen, Menfchen = M. N. LXVI, 11), tav. 45, p. 251 (grofse Landfchaft mit idyllifcher Staffage = M. N. LXII, No. 7 = HELB. 1564), tav. 48, p. 263 (ftark überhöhte Landfchaft mit zwei unvermittelt über einander geftellten Gebäudekomplexen = M. N. VIII, 8), tav. 49, p. 267 (Gartenzaunlandfchaft = M. N. LXXV, 3), tav. 50, p. 273 (grofse Infellandfchaft und Marine auf dunklem Grunde = HELB. 1575), tav. 51 bis 54, pp. 277—289 (acht Rundbilder mit Hafenveduten = M. N. LXI 20, a, b, c, d, 21, a, b, c, d), tav. 59 u. 60, pp. 315 u. 321 (Szenen aus dem Ifiskultus = M. N. XXI, 5 u. 10 = HELB. 1111 u. 1112). Vol. III,

[13]) Es find fünf Bände (I, II, III, IV, VII) des Gefammtwerkes: Le antichità d'Ercolano, Napoli 1757—1792.

[14]) Der Text fagt von diefem Bilde: »merita di esser ammirato... non illustrato«. Dasfelbe gilt von vielen ähnlichen.

tav. 36, p. 191 (Heiligthum mit grofsen, ftillebenartig dargeftellten Opfergaben vor einer Statue = M. N. XI oben rechts = Helb. 580), tav. 40, p. 205 (Stadtvedute von Troja mit dem holzernen Pferde = M. N. XXIV, 3 = Helb. 1326), tav. 52, p. 279 (Diana und Aktaion in ausgedehnter grünlich monochromer Landfchaft = M. N. LXII, 2 = Helb. 252 b). Vol. IV, tav. 17, p. 85 (grofser heiliger Baum mit Säule, Altar und Figuren = M. N. L, 1 = Helb. 572), tav. 52, p. 255 (Landfchaft mit Altaren unter Baum und Felfen und karikirter Staffage = M. N. XLVIII, 6 = Helb. 1053), tav. 61, p. 309 (heroifche Landfchaft: Perfeus befreit Andromeda = M. N. LXV, 20 = Helb. 1184), tav. 62, p. 313 (heroifche Landfchaft: Herakles befreit Hefione = M. N. LXIII, 19 = Helb. 1129), tav. 63, p. 317 (heroifche Landfchaft: des Ikaros Sturz = M. N. LXVII, No. 11 = Helb. 1209). Vol. V, tav. 55, p. 291 (Heiligthum = M. N. XV unten in der Mitte = Helb. 421), tav. 66, p. 295 (Nilftück, zum Theil = M. N. XIII oben in der Mitte = Helb. 1566), tav. 74, p. 333 (Wand mit kleiner Landfchaft = M. N. LXXVIII, rechts der Thür No. 4), tav. 77, p. 345 (ähnlich = ebenda No. 5), tav. 78, p. 349 (ähnlich = M. N. LXXV, 4), tav. 84, p. 375 (Wand mit zwei kleinen Landfchaften = M. N. IX, 4).

Zu diefen 40 auf den grofsen Tafeln des Werkes abgebildeten Landfchaften kommen etwa 100 Vignettenbilder, die wir für Landfchaften erklären müffen. Von diefen 140 Bildern ift aber die überwiegende Mehrzahl identifch mit Gemälden, die im Museo nazionale aufbewahrt werden. Durch die Liebenswürdigkeit des Herrn de Petra in Neapel wurde ich in Stand gefetzt, die im Mufeum befindlichen Bilder mit den im genannten Werke publizirten zu vergleichen. Das Refultat war, dafs ich nur ein Dutzend jener 140 Bilder nicht im Mufeum finden konnte; von diefen wird die grofse Marinelandfchaft auf dunklem Grunde (II, p. 273, Helb. 1575) auch fchon von Helbig als zerftört bezeichnet, von den beiden grofsen Seeftücken I, pp. 239 und 243 = Helb. 1580 und 1581, die Helbig noch im Mufeum gefehen, habe ich fchon erwähnt, dafs fie wahrfcheinlich in's Magazin gebracht find. Dasfelbe mufs ich von den übrigen, die ich nicht finden konnte [15]), annehmen, foweit fie jemals im Mufeum gewefen find.

Umgekehrt freilich befindet fich im Museo nazionale eine ganze Reihe von Landfchaften, die nicht in den Pitture d'Ercolano publizirt ift, was ja felbftverftändlich ift, da diefes Werk nicht einmal bis zum Beginne unferes Jahrhunderts reicht, doch find von den übrigen auch nur fehr wenige in fpäteren Werken veröffentlicht. Von jenen 146 Landfchaften z. B. der fechs insbefondere diefer Klaffe von Gemälden gewidmeten Abtheilungen des Mufeums find doch 78 in den Pitture d'Ercolano abgebildet, von den übrigen 68 aber ift meines Wiffens bisher nur eine anderwärts reproduzirt, nämlich die Landfchaft Abtheilung LXV, No. 15 im Museo Borbonico XI, 26. Von einigen anderen befitze ich ftilvolle farbige Aquarellkopien, von denen zwei auf unferen Tafel VII und Tafel VIII in Umriffen publizirt find, nämlich M. N. LXVI, No. 10 und M. N. LXI, No. 6. Aber auch von den aufserhalb diefer fechs Abtheilungen im Mufeum befindlichen Landfchaften find nur fehr wenige fpäter anderwärts abgebildet worden. Die fpäteren Original-

---

[15]) Es find dies die folgenden: Pitt. d'Erc., I, S. 55 (das obere), II, S. 97, 121, 301, V, S. 145, 153, 157, 161, 351.

publikationen bringen fast nur Landschaften, die in Pompeji an ihrer ursprünglichen Wand belassen worden sind.

Als solches ferneres Werk ist in erster Linie zu nennen W. Gell, Pompejana[16]. Dieses Werk besteht aus vier Bänden in zwei Abtheilungen. Es sind in ihm verschiedene Landschaften publizirt, die jetzt verloren gegangen und daher nur noch in diesen Abbildungen erhalten sind[17]. Hierher gehören die kleinen Landschaften aus dem Venustempel, zum Theil mit Marineprospekten, zum Theil ägyptisirend mit Pygmaen, welche Abtheilung I (1824), Bd. II, pl. 55—60 abgebildet sind, ferner ebenda das Bild, pl. 62, mit einer eleganten Villenanlage unter Bäumen an der Strasse, ich glaube, dass sich diese letzteren in der casa delle Amazoni befunden hat, weil ich ihr Gegenstück, pl. 61, daselbst noch gesehen. Bedeutend zahlreichere Landschaften, theils in Vignetten des Textes, theils auf den Tafeln, enthält die zweite Abtheilung (1832). Unter die untergegangenen glaube ich von den hier abgebildeten z. B. die von pl. VII zählen zu müssen, welche Villen und Heiligthümer am Meeresstrande darstellt[18], ferner die Vignetten 4, 5, 7, 8 und 9, welche sehr anmuthige kleine Landschaften enthalten. Die Landschaft der Vignette 21, eine hochgebaute Häuseranlage auf einer Insel, wie es scheint, ist im Original wenigstens so gut wie untergegangen; nur schwache Reste derselben konnte ich auf dem gelben Grunde eines Zimmers der casa della piccola fontana entdecken. Einige erhaltene Landschaften, wie einige der grossen Bilder aus dem Hofe des zuletzt genannten Hauses sind hier auf pl. 57. 59 wenigstens zum ersten Male, noch andere erhaltene, wie das oben genannte der casa delle amazoni, in dieser Abtheilung aber Vignette 2 (Villa mit Rundthurm aus dem Hause des tragischen Dichters) und Vignette 13[19]) überhaupt nur hier abgebildet. Die Wichtigkeit des Gell'schen Werkes für unser Thema leuchtet unter diesen Umständen ein.

Leicht erklärlicher Weise schliesst sich hier die grosse Publikation des Museo Borbonico (Vol. I, 1824 bis Vol. XVI, 1857) an. Auch hier ist eine Reihe von Landschaften publizirt, aber meist nur der grosseren und bedeutenderen Art, und unter diesen meines Wissens kaum eine nicht mehr erhaltene. Vol. V, tav. 49 ist das grosse Strassenbild rechts von der kleinen Fontane (in dem nach dieser benannten Hause) zum ersten Male abgebildet (hier 1829, bei Gell 1832), Vol. VI, tav. 4, ebenso die Frieslandschaft desselben Raumes[20]. Das grosse Jagdbild aus der casa della caccia antica (Helbig 1520) mit wilder Felsenlandschaft ist Vol. XIII, tav. 18 und 19 zum ersten Male wiedergegeben. Dasselbe gilt von der Landschaft aus der casa dei Dioscuri, Helbig 1556, hier Vol. VI, tav. 55, desgleichen, von der erwähnten Landschaft mit Perseus und der Meduse aus Herkulanenm, Vol. XII, tav. 48 und von der Thierlandschaft im Friese über dem Eingangsperistyl der neuen Thermen Vol. XVI, tav. A, B. Die ebenfalls schon erwähnte Landschaft mit dem Heiligthume und dem Wasserfall (Helb. 1558 = LXV, 15) ist nur

[16]) Erste Abtheilung: 2 Vol. London 1824, von Gell und Gandy. Zweite Abtheilung: 2 Vol. London 1832 von Gell allein.

[17]) Soweit sie nicht nach diesen etwa bei Roux (siehe unten) reproduzirt sind.

[18]) Nach Gell „existed in a house behind the Chalcidicum etc.“

[19]) Von Gell fälschlich als in the house of the greater fountain of shells bezeichnet, während es in dem der kleinen Fontäne sich befindet.

[20]) Im Texte fälschlich als im Peristyl der casa detta della fontana grande befindlich bezeichnet.

im Museo Borb. Vol. XI, tav. 26 abgebildet. Kleinere Landschaften und Gartenstücke bringt das Werk auf anderen Tafeln [21].

Das treffliche Werk von MAZOIS, Les ruines de Pompéi (1812, 1824, 1829, 1838) bringt von seinem architektonischen Standpunkt aus nur einige Beispiele der Anbringung kleiner Landschaften in der Gesammtdekoration (III, 46; IV, 13) und einige Stücke von Gartenmalereien (II, 27, 37, 52; III, 2).

Hier sei der Sammlung von Reproduktionen nach den Originalabbildungen der Pitture d'Ercolano, des Museo Borbonico und des Werkes von GELL gedacht, welche H. ROUX ainé unter dem Titel Herculanum et Pompei etc. in Paris und zugleich in deutscher Sprache 1841 in Hamburg in acht Banden herausgab. Der achte, nur in französischer Sprache erschienene Band enthält das »Musée secret«, in dem merkwürdiger Weise auf pl. 24 die Landschaft der casa dei Dioscuri HELB. 1556 nach Mus. Borb. VI, 55 und pl. 58 eine kleine Landschaft der Pitture d'Ercolano I, p. 55a reproduzirt sind, blos, weil ithyphallische Priapushermen auf ihnen vorkommen, wie doch fast auf den meisten kampanischen Landschaftsbildern. Im Uebrigen enthält Bd. IV, Abtheilung II (Serie 5 der Malereien) eine doch keineswegs vollständige Zusammenstellung von Landschaften nach den genannten Werken auf 30 Tafeln, doch kommen auch in den vorhergehenden Serien einige landschaftliche Reproduktionen vor, von denen einige wenige, wie Band IV, Abtheilung I, pl. 52 und pl. 55 sogar als »inédits« bezeichnet werden. Höchstens die Zusammenstellung kann in diesem Werke interessiren.

Von den grofsen deutschen Publikationen enthält das Werk von TERNITE [22]) keine eigentlichen Landschaften. Das Werk von W. ZAHN [23]) dagegen publizirt zunächst eine ganze Reihe von kleinen Landschaften, welche integrirende Bestandtheile ganzer Wanddekorationen bilden, mit diesen letzteren und daher doch nur in ihrer ornamentalen Bedeutung. Die Reproduktionen solcher einzelner Bildchen innerhalb der ganzen Wandflächen ist eine so unzuverlässige, dafs sie als Publikationen von unserem Standpunkte aus nicht gelten können [24]). Wenn ZAHN auf einer 1839 ausgegrabenen Wand (II, T. 43) links oben eine derartige kleine Landschaft reproduzirt, die schon 1797 in den Pitt. d'Erc. V, p. 7 abgebildet ist, so charakterisirt das das Verfahren des Herausgebers zur Genüge.

Aber es sind auch einige Landschaften von selbständiger Bedeutung hier reproduzirt, nur hier z. B. die Landschaften in einem Friese der casa dei Dioscuri II, 23 = HELB. 1560 und 1563 [25]), auch die Publikationen der zwei Landschaften mit mythologischer Staffage aus der casa dei capitelli colorati, deren eine (HELB. 1042) Polyphem und Galatea, deren andere (HELB. 1128) die Befreiung des Prometheus darstellt, ist das Verdienst ZAHN's II, 30, ebenso die Abbildung der ganz grofsen Landschaft mit Genrestaffage

---

[21]) Die Felsenlandschaft des Museo Borbonico XIV, 46 ist nach HELBIG 1591 doch untergegangen.

[22]) Wandgemälde aus Herkulaneum und Pompeji. Text von K. O. MÜLLER und WELCKER (1858 geschlossen).

[23]) Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae. Berlin 1828—1852.

[24]) Z. B. ZAHN, I. Taf. 5, 13, 23, 52, 97, 99; II, 24, 43, 53, 73, 83.

[25]) HELBIG's Beschreibung von 1560 scheint nach ZAHN's Publikation gemacht zu sein. Im Original enthält das Bild keine »Berglandschaft«, sondern ein zwischen Bäumen ausgespanntes grofses Zelt, in dem die Figuren ruhen.

aus casa della caccia antica = Helb. 1555 auf II, Taf. 60, sowie die der Kolossallandschaft mit Polyphem und Galatea aus demselben Hause: III, 48, No. 5, auch enthält II, 84 die fünf kleinen Landschaften aus dem Zimmer gleich links vom Eingang der casa della piccola fontana. Die grossen Landschaften aus dem Peristyl des zuletzt genannten Hauses (III, 48), die grosse Jagdlandschaft aus dem Hause della caccia antica (III, 5), sowie eine Landschaft aus der casa dei Dioscuri (III, 48) und die grosse Aktaionslandschaft der casa di Sallustio (III, 50) sind hier weder zum ersten Male noch besonders vorzüglich abgebildet. Dagegen ist mir ein anderes Landschaftsbild (III, 48 oben rechts), welches ich im Original nicht habe finden können, und das auch Helbig nicht in seinen Katalog aufgenommen, nur aus dem Zahn'schen Werke bekannt, dessen Wichtigkeit für unser Thema demnach einleuchtend ist.

Das Werk von Raoul-Rochette, Choix de peintures de Pompéi bringt die genannte grosse Jagdlandschaft, Helb. 1520, in farbiger Reproduktion, aber zu krass und zu bunt, weil mit zu wenig Platten.

Das seit 1854 in Neapel erscheinende grosse Werk: Le case ed i monumenti di Pompei (Niccolini) enthält zunächst auch eine Reihe kleiner Landschaften in ganzen Wandflächen, die hier nur in ihrer ornamentalen Bedeutung, nicht aber ihres Inhaltes wegen reproduzirt sind: so Casa di M. Lucrezio tav. III, Terme presso la porta stabiana, tav. VIII. Ebenso kann die farbige Reproduktion der Landschaft links von der Fontane, Casa della seconda fontana tav. IV, nicht als besonders verdienstvoll angesehen werden. Auch erscheint mir zweifelhaft, ob die kleine Landschaft über der Venusstatue, Tempio d'Iside, tav. VIII, mehr ist, als eine nach Analogien versuchte Restauration, wogegen zwei kleine Kriegsmarinestücke von zweien der im Museo nazionale befindlichen Isistempelwänden auf der vierten Tafel der Abbildungen aus diesem Tempel sehr gut in Farbendruck reproduzirt sind, ebenso anschaulich ist die farbige Wiedergabe der Gartenmalerei im Stile der von Prima porta, welche das Frigidarium der stabianischen Thermen umgab[16]), auf tav. VII dieser Thermenpublikationen, und auch die Felslandschaft mit wilden Thieren über dem Friese des Peristyliums ist hier ganz gut wiedergegeben.

Neuerdings hat das Giornale degli Scavi di Pompei, N. S. seit 1868, einige neuausgegrabene Landschaften reproduzirt: so Vol. I, tav. VII die grosse historische Landschaft mit der Darstellung des Bellerophon, der unter dem Beistande der Athene sich des Pegasus bemächtigt, so ebenda tav. VIII das Bild mit der amphitheatralischen Darstellung, welche wenigstens von einigen geradezu zu den Landschaften gezählt wird, und Vol. II, tav. X ist das interessante Bild des Raubes des Palladiums abgebildet, dessen Personen durch Inschriften bezeichnet sind, wie die der vatikanischen Odysseelandschaften, während der landschaftliche Hintergrund so bedeutend hervortritt, dass man auch dieses Bild zu den historischen Landschaften rechnen konnte.

Helbig selbst brachte im Jahre 1868 in den Tafeln zu seinen »Wandgemälden« die Reproduktionen von einer der grossen Aktaionslandschaften mit der Darstellung von zwei Szenen derselben Handlung (Wdgem., No. 252a, Tf. VIII) und einer der Landschaften mit dem Parisurteile (Wdgm. 1283b, Tf. XVI).

[16]) Auch Bulletino archeologico napolitano, Vol. VI (1858), tav. f.

Ueber den Werth der meisten dieser Reproduktionen habe ich im Vorstehenden gelegentlich Andeutungen fallen lassen. Wollte ich den Katalog der kampanischen Landschaften schreiben, so müsste ich fast jede Abbildung im Einzelnen korrigiren. Sehr ungenau sind besonders die Tafeln des GELL'schen Werkes. Im Allgemeinen sind die Nachbildungen der alten Pitture d'Ercolano immer noch als die gelungensten zu betrachten, besonders die der Landschaften, die freilich manchmal einige allzuzierliche Bäume in den Hintergrund des Gemäldes einschmuggeln und auch sonst hie und da der Rektifizirung bedürfen, trotzdem aber genauer sind, als die meisten anderen Publikationen, und vor allen Dingen die flotte und leichte, oft an's Rohe streifende Manier der Ausführung in ihrer Art meist vortrefflich wiedergeben.

Die Zahl neuer, weil im Original nicht mehr existirender Bilder, welche die Publikationen uns kennen lehren, ist, abgesehen von nur schriftlichen Erwähnungen in den Ausgrabungsberichten, nach allem Gesagten doch nur eine sehr geringe. Auch mit Hinzurechnung ihrer bleibt die Zahl aller uns bekannten kampanischen Landschaftsbilder zwischen 750 und 800 Nummern stehen. Ganz genau lässt die Ziffer sich schwer angeben, weil die Uebergänge von den Landschaften zu den Figurenbildern einerseits und von den Landschaften zu kleinen, mehr arabeskenhaften Naturbildchen andererseits so verschwimmen, dass im einzelnen Falle leicht eine Meinungsverschiedenheit darüber eintreten konnte, ob ein Bild den Landschaften zuzuzählen sei, oder nicht.

Diesen nüchternen, aufzählenden Ueberblick über das vorhandene Material glaubte ich den Lesern dieses Buches nicht ersparen zu dürfen. Hat er uns doch sofort mit dem Reichthume des Stoffes vertraut gemacht!

II. Ich gehe über zur Gruppirung der kampanischen Landschaftsgemälde nach ihrer dekorativen Bedeutung, d. h. nach den Stellen, die sie in der Gesammtdekoration der Wände einnehmen [27]).

Als erste Gruppe wären diejenigen Darstellungen zu bezeichnen, welche, Wandgemälde im eigentlichsten Sinne des Wortes zu nennen, die ganzen Wände eines bestimmten Raumes, oder doch eine ganze Wand eines solchen bedecken. Ihr Zweck ist offenbar, soweit sie die freie Natur darstellen, den Verschluss der Wände illusorisch zu machen, die Natur durch Vermittelung der Kunst hereinzuholen in die engen Behausungen der Städte und den Bewohner glauben zu machen, er befände sich nicht in einem von Mauern umschlossenen Raume, sondern auf dem Lande. In der That sind es nur landschaftliche Gegenstände, welche in dieser Weise dargestellt werden, in erster Linie, wenn nicht ausschliesslich, Gartendarstellungen. Das vornehmste Beispiel dieser ganzen Dekorationsweise fanden wir in dem Gartensaale der Villa bei Prima porta. Aber auch in Pompeji finden sich ähnliche Darstellungen, wenn auch oft in schlecht erhaltenem Zustande, in sehr grosser Zahl. Interessant ist es, in welchen Räumen. Sie finden sich nämlich einerseits in den Frigidarien und anderen Baderäumen der öffentlichen oder privaten Ther-

---

[27]) Man vgl. im Allgem. HELBIG im Rhein. Mus. 1870, 202—216. Ferner »Untersuchungen« Abschnitt XV, S. 122 ff. und das oben S. 345 über meine Stellung zu HELBIG's Untersuchungen Gesagte. Auch hier betrachte ich HELBIG's Aufsatz als die Grundlage, wenngleich meine Gruppirung eine selbständige ist. Ich bemerke noch, dass ich im Folgenden wenigstens da keine Publikationen mehr zitire, wo ich ein in HELBIG's Verzeichniss aufgenommenes Gemälde bespreche. Es genügt die HELBIG'sche Nummer.

men [28]), auch über der großen Piscina des Eingangsperistyls der großen Thermen, sowie in den anstoßenden Räumen, andererseits aber in den kleinen Gartenmauern der pompejanischen Höfe [29]). In beiden Fällen ist die Absicht des Dekorateurs klar, den Raum zu erweitern und den Beschauer zu täuschen. Als charakteristisches Merkmal dieser Gruppe möchte ich es hinstellen, daß es nur ein zusammenhangendes Gemälde ist, welches, abgesehen etwa von Sockel und Friesstreifen, die Wand bedeckt. Wo vertikale Gliederungen stattfinden, theilen sie die Darstellung doch nicht in gesonderte Gemälde, sondern erscheinen nur wie vorgeschobene Pilasterstreifen, wie z. B. im Peristyl der casa di Sallustio, oder ein zwischengeschobenes anderes Bild unterbricht die Gartendarstellung, wie in der casa d'Adonide ferito. In der That, wollte ich anfangen, die pompejanischen Häuser aufzuzählen, deren Gartenmauern ähnlich bemalt gewesen, ich würde kein Ende finden.

Der zweiten dekorativen Gruppe kampanischer Landschaftsgemälde gehören diejenigen großen Darstellungen an, welche theils ebenfalls ganze Wände, theils aber (und bei größeren Wänden stets) doch nur Theile ganzer Wände einnehmen, indem sie dieselben von unten nach oben, abgesehen von Fries und Sockel, zwar ausfüllen, seitwärts aber doch nur bis zu einer bestimmten, der Höhe entsprechenden, Breite gehen, so daß verschiedene, für sich abgeschlossene Bilder dieser Art nebeneinander an derselben Wand sich befinden können und die vertikalen Trennungsstreifen ihren Zweck als solche wirklich erfüllen. Auch die Gemälde dieser Art befinden sich nicht in den eigentlichen Zimmern der Häuser, sondern ebenfalls vorzugsweise an den Mauern der Peristyle. Sehr häufig stellen sie »im Freien« Seestädte dar »vom reizendsten Ansehen und mit sehr geringen Kosten«, wie Plinius sie dem Ludius zuschrieb, so in der casa della piccola fontana (HELB. 1572, 1561, 1563) und ähnlich mit idyllischer Staffage in der casa della caccia antica (HELB. 1555), doch auch Jagdszenen und Landschaften mit wilden Thieren sind häufig auf diese Weise dargestellt (HELB. 1520), und selbst mythologische Landschaften sind in dieser Gruppe nicht ausgeschlossen, von den letzteren macht wegen der verhältnißmäßigen Kleinheit ihrer Figuren die Landschaft mit Polyphem und Galatea (HELB. 1043) aus der casa della caccia antica den am meisten landschaftlichen Eindruck, in der großen Aktaionslandschaft der casa di Sallustio (HELB. 249 b) und in der Landschaft mit dem verwundeten Adonis in dem nach diesem Bilde benannten Hause (HELB. 340) flößen die großen Figuren doch das Haupt-Interesse ein.

Der Grad der Illusion, den die Bilder dieser Gruppe anstreben, ist nicht derselbe, wie in der vorigen. Nur wo sie, etwas kleiner gehalten, deutlich als Ausblicke aus der Wand in's Freie charakterisirt sind, was doch bei den genannten kaum der Fall ist, tritt wieder ein höherer Grad der Täuschung hervor. Doch sind mir in der kampanischen Wandmalerei keine Landschaftsbilder erinnerlich, welche in gleicher Weise deutlich als Ausblicke aus Fensteröffnungen charakterisirt wären, wie die beiden im vorigen Kapitel besprochenen

---

[28]) NICCOLINI, le case etc., Terme Stabiane tav. VI u. VIII. Badezimmer der Villa suburbana: GELL, 1824 II, pl. 21. Auch im Badezimmer der casa del labirinto fand ich Reste solcher Gartenmalerei.

[29]) Z. B. GELL, Pompejana, 1832, pl. 53, pl. 56, pl. 36. MAZOIS, a. a. O. II, 37. Besonders deutlich, wenn auch nicht hervorragend schön, fand ich eine solche Darstellung an allen vier Wänden des Gartens eines Hauses der Isola XIX (vie del panattiere 4, Eingang vom Vico storto) in Pompeji.

grofsen Landfchaften des Trikliniums des Haufes auf dem Palatin zu Rom [50]). Wo dagegen die Bilder diefer Gruppen eine fchmale Wand allein einnehmen, kommt ihr Eindruck dem der vorigen nahe. Dagegen nähern fie fich der folgenden Gruppe, wo fie kleinere Theile der Wandflächen einnehmen. Ganz unumrahmt find fie doch felten.

Als dritte Gruppe von Bildern nenne ich diejenigen, die, wie Helbig ausgeführt hat, den Eindruck von Tafelgemälden machen, welche in die Wände eingelaffen find, ja, deren dekorative Bedeutung in der That keine andere ift. Sie geben fich felbft als eingelaffene Tafelbilder und wollen als folche angefehen fein. Ich rechne hierher doch nur zunächft die deutlich umrahmten Gemälde, welche in der Regel die Mitte der einzelnen farbigen Wandfelder der kampanifchen Häufer fchmückten. Hierher gehört die Mehrzahl der eigentlichen mythologifchen Gemälde. Von den Landfchaften find auch die meiften mit mythologifcher Staffage diefen Gruppen zuzuzählen. Auch einige der fchönften idyllifchen und Villen-Landfchaften, wie die auf unferer Tfl. VI abgebildete aus dem f. g. domus M. G. Rufi find hier zu nennen. Ueberhaupt könnte es fcheinen, als gehörte die überwiegende Mehrzahl aller kampanifchen Landfchaftsbilder hierher. Wollen wir aber als Merkmal diefer Gruppe fefthalten, dafs die Bilder wirklich den Eindruck von Tafelgemälden machen, fo müffen wir fie doch auf diejenigen befchränken, die ihrem innern Werthe nach auf eine felbftändige Bedeutung Anfpruch machen können. Die Grenze läfst fich, weil fpäter viel flüchtigere Darftellungen diefe Form borgten, fchwer ziehen. Doch möchte ich als Merkmal in erfter Linie die Naturfarbe des Grundes, die perfpektivifche Abficht und daher die natürliche Gruppirung der ganzen Kompofition beanfpruchen. Vor allen Dingen find es mehr oder weniger quadratifche Bilder, die hierher gehören, auch einige Rundbilder, die breiten rechteckigen aber find öfter aus der folgenden Gruppe herübergeholt. — Es knüpft fich hieran die Frage, ob wir anzunehmen haben, dafs es in der That landfchaftliche Tafelbilder gegeben habe, denen die hier befprochenen Wandmalereien nachgebildet feien, wie es in Bezug auf die ähnlich angebrachten mythologifchen Darftellungen keinem Zweifel unterliegt, dafs fie wirklichen Tafelbildern nachgeahmt find. Man konnte doch erft, nachdem man fich an Landfchaften einerfeits und an die Nachahmung der Form der Tafelgemälde andererfeits gewöhnt, darauf verfallen fein, auch in diefer Form Landfchaften auf die Wand zu malen. Plinius und Vitruv, wo fie über landfchaftliche Darftellungen berichten, reden nur von Wandgemälden [51]). Von Philoftratos fcheinen allerdings landfchaftliche Tafelgemälde befchrieben zu werden [52]). Aber in der fpäten Zeit konnten doch die Tafelmaler wieder erft durch Vorbilder, wie die in Rede ftehenden, darauf gekommen fein, Landfchaften zu malen. Dennoch würde ich, Alles in Allem genommen, geneigt fein, anzunehmen, man habe, wenigftens in der fpäten hellenistifchen

[50]) Doch zählt Helbig (Unterfuchungen S. 324) wohl mit Recht das Adonisbild der Casa d'Adonide ferito hierher. Auch könnte man vielleicht die grofse und fchöne Landfchaft, ein ländliches Heiligthum in einer Gebirgsfchlucht darftellend, hierherzählen, welche fich in Ins. XIX, vic. del panattiere, Haus mit zweitem Eingang von der strada di Stabia rechts befindet. H. 1,36 M. B. 1,04 M. Eine Aquarellkopie von Krohn in meinem Befitze. Auch ein Bild wie Pitt. d'Erc. V, tav. 83, pag. 369 könnte hierhergehören. Desgl. M. N. Abthlg. VIII, 9.

[51]) Siehe oben S. 225.

[52]) Siehe oben S. 235.

Zeit, Landschaften auf Tafeln gemalt. Das Zeugnifs der in Rede stehenden Klasse pompejanischer Wandgemälde in nachgeahmter Tafelform fällt in Verbindung mit den philostratischen Gemälden (und man darf hier auch vielleicht an die Tafel des Kebes erinnern) doch stark in die Wagschale. Endlich finden wir eine solche Landschaft innerhalb einer anderen Landschaft dargestellt, nämlich am Tempel des Bildes, Helbig 1556. Das hier aufsen an der Tempelfront angebrachte umrahmte Landschaftsbild (auf dem Original übrigens kaum noch zu erkennen) ist doch wohl wahrscheinlicher Weise als aufgehängte Tafel aufzufassen, wie Tafelgemälde ja oft als Weihgeschenke gegen Heiligthümer gelehnt oder an ihnen aufgehängt dargestellt werden. Neigen wir uns also der Ansicht zu, es habe wenigstens in der Zeit der Entstehung der kampanischen Wandgemälde landschaftliche Tafelbilder gegeben, so müssen wir umso strenger die guten Gemälde dieser Gruppen von den aus der nächsten herübergenommenen unterscheiden.

In den Gemälden dieser vierten Gruppe spielen die landschaftlichen Darstellungen abermals eine sehr wichtige Rolle. Im scharfen Gegensatze zu denen der vorigen und auch der beiden ersten Gruppen, möchte ich das wesentliche Merkmal dieser dahin definiren, dafs die zu ihr gehörigen Bilder überhaupt keinen Anspruch auf selbständige Bedeutung erheben, sondern sich lediglich als integrirende Bestandtheile einer mehr ornamentalen Dekoration geben, vor allen Dingen jener leichten, von Vitruv getadelten, architektonischen Ornamentik, welche, die Wandflächen für die nachgeahmten Tafelbilder freilassend, so viele Wände Pompeji's und Herkulaneums mit einem weitläufigen Netze überzieht. Innerhalb dieser ornamentalen Architekturenmalerei treten äufserst oft kleine Bildchen auf, meist breit und niedrig, immer klein und unbedeutend: bald wie ausgespannt zwischen zweien jener schlanken, dünnen, hohen Scheinsäulen, die Vitruv (VII, V, 3 ff.) Candelaberhaltern und Rohrstengeln vergleicht, bald, wie vorgesetzt vor die Sockelbarrieren, denen jene Rohrsäulen entspriefsen, bald wie aufgesetzt auf die Simse oder angehängt unter die Giebelchen jener zierlichen, aber unnatürlichen, gemalten Architekturen. Diese kleinen, mehr breiten, als hohen Bildchen enthalten sehr oft landschaftliche Darstellungen[88]), diese aber gerade sind es, deren Motive schwer von einander zu unterscheiden sind: am häufigsten sind wohl kleine Prospektenbildchen dargestellt mit Portiken, Küstenbauten, Tempeln, belebten Strafsen u. s. w.; aber so überaus flüchtig und allgemein, dafs ein individueller Eindruck kaum zurückbleibt. Aufserdem sind hier gerade oft kleine Naturbildchen erhalten mit Masken, Vasen, einem Baume, einem Altare u. s. w., die kaum noch den Landschaften zuzuzählen sind. Dabei sind freilich diese Bildchen sogar als Tafelbilder charakterisirt, wie die der vorigen Klasse, ja zum grofsen Theile unverkennbarer, allein wie die ganzen Architekturengerüste, denen sie angeheftet erscheinen, keinen Anspruch auf Wahrheit oder auch nur auf Wahrscheinlichkeit machen, so beanspruchen auch diese Bildchen, obgleich sie deutlich als Täfelchen charakterisirt sind, doch gar nicht, den Eindruck selbständiger Landschaftsgemälde zu machen. Sie stehen in dieser Beziehung auf einer Stufe mit den Hunderten von kleinen Statuetten u. s. w., die innerhalb der genannten Architekturenmalereien doch offenbar die Plastik vertreten. Das ganze landschaftliche Tafelbildchen ist

[88]) Vgl. z. B. Zahn, I, 5, 10, 53, 77, 97, 99; II, 13, 43, 95; Pitt. d'Erc. V, tav. 78, pag. 349, tav. 72, pag. 323.

hier nur ein ornamentales Motiv, wie die Statuette oder kleine plastische Gruppe, dafs dabei keine besondere Sorgfalt auf den Inhalt verwandt worden, ist nun natürlich, doch ist oft genug noch ein ansprechender landschaftlicher Eindruck erreicht.

Uebrigens verlassen die Landschaftsbildchen dieser Art mitunter ihr luftiges architektonisches Gerüste und setzen sich, ganz wie die vorigen, unabhängig in die Mitte der Wandfelder. Es ist dann eine quaestio facti im einzelnen Fall, ob man sie der vorigen oder dieser Gruppe zuzählen will. Die Aehnlichkeit der äußeren Form, der flüchtigen Darstellungsweise, vor allen Dingen aber der Motive müssen bestimmend für die Zuzählung zu dieser Gruppe sein [34]). Natürlich aber gibt es eine ganze Anzahl solcher Bildchen, die wirklich in der Mitte zwischen beiden stehen [35]). Ja, es gibt landschaftliche Bilder, welche einen Uebergang von dieser zur ersten Gruppe oder doch zur zweiten bezeichnen, wie z. B. das Bild Pitt. d'Erc. V, tav. 83, p. 369, wie ferner die sehr häufigen Darstellungen von Bäumen, die hinter den phantastischen Architekturen hervorwachsen, wie z. B. ZAHN II, 5 und II, 55. Hierher gehören denn auch die Landschaftsfriese, die ebenfalls zunächst nur als ornamentale Bestandtheile der gesammten Dekoration wirken wollen und dieses auch thun, wenn sie monochrom gehalten sind, wie die Friese der ala dextra des palatinischen Hauses zu Rom, welches wir kennen gelernt, wogegen sie in anderen Fällen eine selbständigere landschaftliche Bedeutung behaupten, wie die beiden schon besprochenen Landschaftsfriese des tablinum der casa dei Dioscuri in Pompeji. Hierher gehören auch die kleinen ägyptisirenden Friese unter den Gartendarstellungen der beiden an die große piscina des Hofes der großen Thermen angrenzenden Räume, sowie die ähnlichen, oben in dem Raume des großen Aktaionsbildes der casa di Sallustio. Der große Fries mit wilder Landschaft und Thieren an der Wand über dem Dache der Portiken des großen Eingangsperistyls der neuen Thermen [36]) gehört dagegen schon mehr ganz der zweiten Gruppe an. Uebrigens bilden die Landschaftsbilder der zuerst genannten, entschieden zu dieser vierten Gruppe gehörenden Art einen sehr wesentlichen Bestandtheil sämmtlicher kampanischer Landschaften. Von den als Vignetten in den Pitture d'Ercolano abgebildeten hat vielleicht die Mehrzahl hierher gehört.

In einer fünften Gruppe bringe ich zunächst die zahlreichen Landschaften unter, die sich unumrahmt und ohne Darstellung des blauen Himmels, unter dem die Gegend liegt, von dem farbigen Wandgrunde abheben. Die Wirkung solcher Bilder kann natürlich niemals auch nur eine annähernd naturalistische sein, vielmehr ist auch sie zunächst eine rein ornamentale. Aber es gehören Darstellungen sehr verschiedener Art hierher, fast alle die 4 ersten Gruppen können wir in dieser Klasse wiederfinden, und einige derselben enthalten trotz des farbigen Grundes, von dem sie sich abheben, sehr ansprechende landschaftliche Motive, die zu dem besten in diesem Fache überhaupt erhaltenen gehören. Zunächst gibt es Gartendarstellungen, die ganz, wie die der ersten Gruppen gedacht sind, aber nicht vom blauen

---

[34]) Z. B. Pitt. d'Erc. V, tav. 84, p. 375.

[35]) Z. B. ZAHN II, 24. III, 31. Ferner die zwischen den wirklichen Stuckornamenten der Westwand des Peristyls der stabianischen Thermen eingereihten Landschaften. NICCOLINI, Le case etc., Terme stabiane, tav. VIII.

[36]) Mus. Borb. 1857, tav. A. A. farbig bei NICCOLINI.

Himmel, sondern von einem in diesem Falle in der Regel gelben oder weißen Wandgrunde sich abheben[37]) Sodann gibt es eine sehr große Anzahl hübscher Landschaften, die, wenn sie unter blauem Himmel gemalt wären und umrahmt wären, ohne Zweifel zu den schönsten der zweiten Gruppe gehören würden, die in ihrer Art wenigstens einen ebenso selbständigen landschaftlichen Eindruck machen, wie jene Es ist eine Caprice des Künstlers, dass er den Rahmen abgestreift und den blauen Himmel und damit die eigentliche Luftperspektive fortgelassen hat. Wir begreifen, wenn man in der alten polygnotischen Zeit, als man den landschaftlichen Zusammenhang des Hintergrundes überhaupt noch nicht kannte, die Gestalten der Gemälde sich vom Wandgrunde abheben ließ, wir begreifen auch, daß man schwebende ornamentale Figuren noch in der kampanischen Wandmalerei mit Vorliebe ähnlich behandelt, aber daß ganze Landschaften in dieser Weise, wie schwebend in der Mitte des bunten Wandgrundes dargestellt werden, hat auf den ersten Blick etwas Befremdendes Vielleicht aber veranlaßte auch eine Ahnung davon, daß man doch mit seiner Gefühlsperspektive keine ganz natürlichen landschaftlichen Haltungen erzeugte, die Kunsthandwerker Kampaniens zu dieser Emanzipirung der Landschaften von dem natürlichen Hintergrunde Gleichwohl tritt derselbe, tritt sogar die Farbenperspektive auf denjenigen Bildern dieser Gruppen, die auf weißen Wandgrund gemalt sind, ganz klar hervor so auf den Landschaften eines Zimmers der Casa della piccola fontana[38]), so auf denen verschiedener erst neuer ausgegrabener Häuser, wie auch desjenigen mit der Rampe vor der Fronte, welches als domus Epidi Rufi bezeichnet wird Dieses letztere sehr elegante Haus enthält ungemein flott und anschaulich gemalte landschaftliche Motive auf dem weißen Grunde seiner Wände Dasselbe gilt von einem in der Nähe des Marmorbrunnens ausgegrabenen Hause, aus dem unsere Tafel VII eine anmuthige, naturfarbig auf weißen Grund gemalte Hafenlandschaft reproduzirt Nächst dem weißen Grunde kommt der rothe Grund am häufigsten vor, und auch von diesem heben sich verschiedene Landschaften mit grünen Bäumen in sehr wirksamer Weise ab Hierher gehört die auf unserer Tafel V abgebildete Landschaft mit der hübschen Pinie hierher eine Reihe von Landschaften aus dem großen unteren Peristyl der casa del citarista (Strada di Stabia n 110), hierher gehören auch verschiedene Darstellungen der Museo nazionale[39]) Doch kommt auch der schwarze und der gelbe Grund vor[40]) Bei diesem Prinzip ist es natürlich, daß auch in der landschaftlichen Darstellung keineswegs immer die Naturfarbe der Gegenstände beibehalten ist Auf rothem Grunde kommt es z. B vor, daß nur die Bäume grün gemalt sind, alles Uebrige aber gelb[41]), auf gelbem Grunde kommt es besonders oft vor, wie wir es schon in den palatinischen Frieslandschaften des vorigen

[37]) Weiß Vic d Fumoschi No 9 Casa del citarista (Mittelraum hinter dem Peristyl) Grt[illegible] strad dell Abondanza No 32 Frigidarium der kleinen Thermen Strada di Stabia No 78, Nische des Atriums, und sonst Die beiden Streifen mit Gartendarstellungen zu beiden Seiten des großen Jagdstückes der casa dell caccia antica haben unten gelben oben rothen Grund

[38]) ZAHN II, 84

[39]) LXI, 8 = P d Erc. III, S 91 LXII, 13 14 u öfter

[40]) Schwarz z B M N LXVI, 3 = Helb n 1574

[41]) M N LXI 9 = Pitt d Erc IV, S 144 LXI, 10 12 = P d Erc IV, S 143 13 = P d Erc III, S 113, 14 = P d Erc III, S 40 u öfter

Kapitels sahen, dass nur alles, was im Lichte sich befindet, weiss und alles was im Schatten steht, braun gemalt ist.[42])

Wir kommen auf diese Weise von den Landschaften auf einfarbigem Grunde, die der dritten Gruppe sich nähern, zu solchen, die eher der vierten Gruppe angehören, zu Bildern die am farbigen Sockel oder Friesen der Wände langgestreckt gemalt, einfarbig und flüchtig, ganz arabeskenhaft dastehen, mitunter, wie die weiss vom rothen Grunde sich abhebende anmuthige Landschaft vom Sockel eines Zimmers rechts vom tablinum der casa dei Dioscuri[43]), aber noch sehr reiche landschaftliche Motive enthalten, wogegen sie anderwärts, vielleicht nur aus einem Vogel zwischen zwei Bäumen, oder einer Jagdszene zwischen Bäumen oder dgl. bestehend, nur einen sehr geringen landschaftlichen Inhalt haben. Auch eine roth in roth gemalte Landschaft mit gelben Lichtern und schwarzen Schatten ist mir bekannt (M. N. LXXXII, No. 1a), und endlich bemerkte ich, dass es doch auch tafelförmig umrahmte Bilder auf weissem Grunde (M. N. LXII 8) gibt, wie sogar die monochromen Bilder mitunter in ähnlicher Weise umrahmt sind (M. N. LXIII, 16).

Bestandtheile der Dekoration sind alle pompejanischen Landschaftsgemälde, aber wie wir gesehen haben, sehr verschiedenartige. Es gibt hier Landschaften, welche anscheinend auf in die Wände eingelassene Tafeln gemalt sind und an selbständigem Interesse in den Schranken, die ihnen gesetzt sind, sich den Landschaftsgemälden, mit denen wir Neueren unsere Zimmer schmücken, an die Seite stellen, aber es gibt hier auch Landschaften, die als solche gar nicht mehr zur Geltung kommen, sondern nur als Ornament oder gar als Arabesken wirken. Dass die Grenzen zwischen diesen verschiedenen Gruppen nicht scharf zu ziehen sind, wie sich das bei der aller Regeln und Schablonen spottenden phantastischen Dekorationsweise der ersten römischen Kaiserzeit von selbst versteht, konnte uns nicht abhalten, die dekorativen Gruppen selbst zu unterscheiden, denn in ihren charakteristischen Beispielen sind sie in der That von äusserst verschiedener Wirkung. Zwischen den Gartendarstellungen, die geradezu die Illusion, im Freien zu sein, in dem Beschauer hervorrufen wollen, den nachgeahmten Tafelgemälden, welche sorgfältig ausgeführte Landschaften oft mit heroischer, oft mit idyllischer Staffage enthalten, und den ornamentalen landschaftlichen Darstellungen der verschiedenen genannten Arten bestehen in der That prinzipielle Unterschiede der augenfälligsten Art.

III. Mit der Gruppirung der kampanischen Landschaften nach ihrem Inhalt geht es ähnlich. Auch in dieser Beziehung sehen wir Reihen von Landschaften, die auf den ersten Blick leicht zu sondernden Klassen angehören, aber der Uebergangsstufen gibt es auch hier unzählige. Jedes Bild, welches sich findet, in eine dieser Gruppen oder Klassen hineinzuzwängen, würde sich als unthunlich erweisen. Ist doch gerade die landschaftliche Natur und besonders die bebaute landschaftliche Natur in dieser Beziehung von einer unerschöpflichen Mannichfaltigkeit! Auch hat die bisherige Erörterung uns

---

[42]) M. N. LXII, No. 11; LXIII. 21 = P. d'Erc. II. 173. ferner Casa di Sirico, am Sockel der Trennungspfeiler des Prachtzimmers (farbige Kopie von einer derselben in meinem Besitze). auch das Bild von Gell, 1832. Vignette 21 aus der casa detta piccola fontana gehört hierher.

[43]) Farbige Kopie von Krohn in meinem Besitze.

über den Inhalt der kampanischen Landschaftsmalerei im Allgemeinen schon belehrt. Mitunter scheinen die inhaltlichen Gruppen sogar mit den dekorativen Gruppen zusammenzufallen, aber diese Uebereinstimmung ist doch in keinem Fall eine durchgehende. Eine selbständige Gruppirung unserer Landschaften nach ihrem Inhalt ist zur Vervollständigung unseres Ueberblicks unter allen Umständen unerläfslich.

Für eine Haupteintheilung könnte man zwei verschiedene Gesichtspunkte wählen. Entweder könnte man von der Betrachtung der Landschaft selbst ausgehen und dann alle Darstellungen zuoberst in solche eintheilen, die, auch abgesehen von der Staffage, Spuren der menschlichen Kultur in Gebäuden oder bebautem Lande zeigen und in solche, die, abgesehen von etwaiger Staffage, gar keine Spuren der menschlichen Einwirkung zeigen, oder man könnte von der Gruppirung der Staffage ausgehen und alle Landschaften zuoberst in solche eintheilen, deren Staffage in einer bestimmten, historischer oder mythischer Erzählung entnommenen Handlung begriffen ist, und in solche, deren Staffagefiguren nur in Handlungen dargestellt sind, wie sie in der Wirklichkeit täglich in ähnlichen Landschaften von ähnlichen Figuren vorgenommen werden.

Das zuerst genannte Prinzip der Eintheilung würde für die antike Landschaft nicht weiter führen, denn die überwiegende Mehrzahl ihrer aller stellt die Natur unter dem Einflusse der menschlichen Kultur dar, ja weitaus die meisten enthalten geradezu Gebäude, Tempel der Götter oder Wohnungen der Menschen oder doch wenigstens die Säule und den Altar, die dem heiligen Baume angefügt sind. Auf die andere Seite würden hauptsächlich nur die wenigen Landschaften fallen, welche wilde Thiere in Einöden darstellen. Die charakteristischste derselben ist, abgesehen von der Mosaiklandschaft der Villa Hadrians, jedenfalls diejenige des zweiten Grabes der Via latina [44]. Hier ist wirklich eine bergige Wildnifs dargestellt mit Wasserfall und Baumwuchs, und die Thiere dominiren hier nicht so, dafs sie den landschaftlichen Eindruck verwischen, das letztere ist noch auf den ähnlichen kampanischen Gemälden, wie auf den bedeutendsten derselben in der casa della caccia antica, fast immer der Fall. Ebenso dominirt auf den ganz wenigen Marinebildern, die das blaue Meer ohne Gebäude darstellen, die Staffage der Schiffe so, dafs man an den landschaftlichen Eindruck des Seestückes kaum denkt. Höchstens wären ferner einige der Landschaften mit mythologischer Staffage hier anzureihen, wie von den römischen Odysseelandschaften z. B. das Nekyiabild, von den kampanischen Gemälden, soweit sie den Landschaften zuzuzählen sind, aber z. B. das Andromedabild, HELB. 1184, welches keine Gebäude zeigt, sondern eine wilde, wenn auch baumbewachsene [45]) Gegend am Meer.

Endlich würden einige Nilstücke, die jedoch dann zu den Thierstücken gehören, hierher zu zählen sein.

Auch ich werde daher, wie schon HELBIG es gethan, die Verschiedenheit der Staffage zum Prinzip meiner nächsten Gruppirung der landschaft-

---

[44]) Mon. Inst. Vol. VI, tav. LIII, No. 4.

[45]) Dafs diese Bäume kahl gewesen, wie mancherwärts zu lesen und auch HELBIG annimmt, ist falsch. Schon auf der Abbildung Pitt. d'Erc. IV, 61, p. 309, noch deutlicher aber im Original ist zu erkennen, dafs das pastos aufgetragene Laub der Bäume nur mit der Zeit abgesprungen ist. Alle Folgerungen, die man aus der Kahlheit dieser Bäume für die »Stimmung« gezogen, werden damit hinfällig.

lichen Darstellungen wählen. Und zwar unterscheide ich zunächst, wie gesagt, zwischen den Landschaften, in denen ein historisch oder mythisch bestimmter Vorgang erzählt wird und solchen, in denen das nicht der Fall ist. Die erste Hauptgruppe würde ich die der mythologischen oder heroischen Landschaften, eventuell der historischen Landschaften nennen. Als historische Landschaft wäre aber höchstens das rohe Gemälde zu nennen, welches das pompejanische Amphitheater und darin den Kampf der Pompejaner und Nukeriner darstellt[46]). Ich habe jedoch schon früher bemerkt, dass ich nicht geneigt bin, dieses Bild zu den Landschaften zu rechnen. Es bleiben also nur die Landschaften mit mythologischer, vor allen Dingen heroischer Staffage.

Es sind in erster Linie dieselben Mythen, die wir schon in Darstellungen mit reichen landschaftlichen Hintergründen getroffen haben, welche gelegentlich als Staffagefiguren förmlichen Landschaften einverleibt werden. Dass die Grenze zwischen den mythologischen Figurenbildern mit entwickelten Hintergründen und förmlichen mythologischen Landschaften in diesen Fällen schwer zu ziehen ist, habe ich schon früher bemerkt. Massgebend muss zunächst die Grösse der Figuren im Verhältniss zur Landschaft sein. Ich halte mich jetzt an die Gemälde, die Jeder für Landschaften erklären würde.

Zunächst gibt es einige Mythen, die in der kampanischen Wandmalerei nur als Staffage von Landschaften vorkommen. Hierher gehört in erster Linie der Mythus vom Sturze des Ikaros. Von den Meerlandschaften, auf denen er vorkommt, befindet sich die eine (Helb. 1209) im Museo nazionale zu Neapel, die zweite (Helb. 1210) im British Museum, die dritte, erst vor einigen Jahren ausgegraben, in sehr schlechtem Zustande in einem der Häuser östlich der strada di Stabia zu Pompeji[47]). Die Landschaft mit der felsigen Küste und den Fischern auf dem Meere gibt einen anschaulichen Lokaleindruck. — Auch der Mythus des an den Felsen geschmiedeten Prometheus, der überhaupt nur einmal vorkommt (Helb. 1128), ist als Staffage einer bedeutenden Landschaft dargestellt. Das Bild ist durch einen Diagonalriss lädirt und überhaupt in schlechtem Zustande. Der gelbe Felsen ist granitlos behandelt. Der Himmel, oben blau, senkt sich röthlich zum Horizonte. Uebrigens hat schon Helbig[48]) auf das Unpassende der Ausschmückung dieser im öden Kaukasus spielenden Szene mit einem guirlandenbekränzten ionischen Tempel, vor dem auf runder Basis eine Gewandherme steht, aufmerksam gemacht. Odysseus im Schiffe zwischen den Sirenenfelsen kommt ebenfalls nur in einer Landschaft vor, Helb. 1330. Wir mögen uns dabei der vatikanischen Odysseelandschaften erinnern, die freilich viel bedeutender sind. — Endlich ist auch Paris auf dem Ida in einer grossen Berglandschaft dargestellt (H. 1279). Es ist eine der ansprechenden Landschaften des Museo nazionale (LXVII, No. 10). In einem weiten reichen, von hohen Bergen umschlossenen Thale steht der heilige Baum mit seinem Sacellum, davor eine Statue. Der Hirt ruht im Schatten des Baumes. Vorn weidet die Heerde am Bache. Rechts oben ruht der Berggott. Das Bild ist breit, aber nicht roh gemalt. Die Farbengebung nähert sich der Natur. Der Berggott des Hintergrundes

---

[46]) Abgebildet Giorn. d. Scavi N. S. I. tav. 8. Helb., Untersuchungen S. 73 u. 95.

[47]) Ich konnte 1872 nur durch Einsteigen von hinten in das erst zum Theil ausgegrabene Haus gelangen. Vgl. Giorn. d. Scavi N. S. I, p. 116.

[48]) Unters. über d. kamp. Wandmalerei (1873) S. 103.

ist mit richtiger Intention gegen den Hirten verkleinert, dagegen ist das Rind des Vordergrundes viel zu klein gerathen. — Andere Mythen werden zwar öfter nur als landschaftliche Staffage dargestellt, kommen jedoch auch als Figurenbilder mit nur mehr oder weniger hervorragendem landschaftlichen Hintergrunde vor. Zu diesen gehört der Mythus von der Befreiung der Hesione, welcher zwei oder dreimal (Helb. 1129, 1130?, 1131) in reicher Landschaft dargestellt ist, aber nur einmal in geringerer landschaftlicher Umgebung vorkommt. — Auch der Mythus der Dirke auf dem Kithäron (Helb. 1151—53) wird meist landschaftlich sehr bedeutend aufgefaßt, wenngleich gerade diese Darstellungen wegen der Größe ihrer Figuren doch nur an der Grenze der eigentlichen Landschaften stehen. Nur ein im Sommer 1872 aufgedecktes, von Helbig im Bull. dell'Inst. beschriebenes Bild, das ich mit Helbig zusammen bald nach seiner Aufdeckung besuchte, schien die Darstellung der schon vom Stier geschleiften Dirke in einer ganz großen Landschaft dargestellt zu haben, von dem mehr hohen als breiten Bilde war nur die untere Hälfte erhalten, die Breite betrug 1,62 M. — Dagegen nehmen auf den Bildern, welche die Geschichte des Phrixos und der Helle darstellen, in der Regel die Figuren und der Widder in dem uferlosen Meere eine zu bedeutende Stelle ein, als daß sie als Seestücke im landschaftlichen Sinne gelten konnten. Nur eines derselben (Helb. 1258 = M. N. LXV, 21) ist unter allen Umständen zu den Landschaften zu rechnen. Das Bild hat leider sehr gelitten. Im Mittelgrund ist das Meer dargestellt, in dessen Fluthen Phrixos auf dem Widder dahinreitet. Der Hintergrund ist recht verwaschen, doch scheint das jenseitige Ufer mit Bäumen dargestellt gewesen zu sein. Den Vordergrund nimmt der diesseitige Strand ein. Links erhebt sich ein gelber Felsen am Strande des Wassers, auf diesem Felsen wächst ein prächtiger Laubbaum, dessen Krone, vornübergewachsen, bis in die Mitte des Bildes reicht. — Ein Gegenstück des vorigen ist das oft besprochene und gerühmte Gemälde der Befreiung der Andromeda, Helb. 1184; daß es ein Gegenstück des vorigen ist, finde ich nicht erwähnt, aber die gleichen Maße, die gleiche Umrahmung und der grau-blau-grüne Ton, der dekorativ wirksam gegen gelbe Wände abstach, beweisen es augenscheinlich. Man hat gerade von der Landschaft dieses Bildes viel Aufhebens gemacht. Ich habe schon oben, Anm. 45, bemerkt, daß die Bäume ursprünglich nicht kahl, sondern belaubt gewesen, die Laubkrone des neben ihm hängenden, erwähnten Gegenstückes bestätigt diese Auffassung. Freilich kommt die einsame Gegend am Meeresstrand ganz gut zur Anschauung, aber die einzelnen Gegenstände sind doch nicht eben in guter Proportion zu einander komponirt, und die Stimmung ist auch hier mehr eine dekorative, als geistige. Ähnlich war derselbe Mythus auf dem Bilde der casa dei bronzi, Helb. 1183 dargestellt, doch schwebte Perseus hier noch in der Luft, und die Einsamkeit der Landschaft war hier durch eine Priapsherme gestört. Ich rede in der vergangenen Zeit von diesem Bilde, weil heute nur wenig mehr von ihm erhalten ist. Ich konnte im Original nur noch die Haltung der Andromeda, das Braun des Felsens und das Blaugrün der Wellen erkennen. Ein drittes eigentliches Landschaftsbild, dessen Staffage derselbe Mythus bildete, befand sich in der casa dei Dioscuri, Helb. 1203. Die zahlreichen übrigen Bilder mit Perseus und Andromeda sind große Figurenbilder mit landschaftlichem Hintergrunde. Als Landschaft ist dagegen das herkulanische Bild, auf dem Perseus die Medusa tödtet, Helb. 1182, zu bezeichnen. — Die oft dargestellte Geschichte des Parisurteils ist doch wohl öfter als eigentliche Landschaft behandelt. In

der kampanischen Wandmalerei sind es vier von sieben Bildern, welche diesen Mythus staffageartig behandeln, die Landschaft ist aber auf jedem dieser vier Bilder anders aufgefasst. Auf dem Bilde des Vicolo del balcone pensile (HELB. 1281, hier nicht als eigentliche Landschaft charakterisirt) beschattet rechts ein schöner Baum den Felsen, auf dem Paris sitzt. Links vorn unten weiden zwei Rinder, andere, richtig verkleinert auf dem Felsen in der Höhe. Die Göttinnen sind noch nicht anwesend. Das Bild ist leider recht zerstört. Das Bild der Strada Stabiana 25 wird auch von HELBIG (1282) als »Berglandschaft« bezeichnet. Die drei Göttinnen stehen hier links auf einem Hügel. Auch dieses Bild ist sehr zerstört. Recht gut erhalten ist dagegen das Parisurteil derselben Strafse No. 20, HELBIG 1283b[49]). Die Landschaft dieses Bildes ist die reichste von allen dieses Mythus. Links vorn sitzt Paris auf einem rothbraunen Felsen, vor ihm steht Hermes und weist nach den drei Göttinnen hinüber, welche jenseits eines blauen Wassers, über das eine Brücke führt, auf steilem Felsen thronen. Hera in der Mitte sitzend, Aphrodite stehend in der Haltung der Anadyomene, Pallas ernst auf ihren Speer gestützt, den Schild in der Linken. Im Hintergrunde thürmt sich ein schroffes, aber keineswegs wildes Gebirge auf, vielmehr sind hier verschiedene Bäume mit Heiligthümern dargestellt, ein Pfeiler, an dem Fackeln aufgehängt sind, in der Mitte des Bildes und ferne Gebäude auf dem höchsten Gipfel des Hintergrundes. Zypressen sind hinter dem Felsen gemalt, auf dem die Göttinnen stehen. Rechts vorn am Wasser aber ist ein runder Altar dargestellt, vor dem drei Ziegen weiden. HELBIG[50]) zählt auch dieses Bild zu denjenigen Landschaften, die in unpassender Weise mit Gebäuden geschmückt seien. Und in der That scheint die Sage den Sohn des Priamus und der Hekabe während seiner Hirtenzeit in eine einsame Gegend zu versetzen. Eine gute Perspektive, besonders der Farbenabstufung, verschmilzt meiner Meinung nach gerade dieses Bild trotz seiner flüchtigen, rohen Ausführung zu einer ganz flotten künstlerischen Einheit. Auf der Umrisspublikation tritt das natürlich nicht hervor. Die vierte Landschaft mit dem Parisurteil befindet sich im Museum von Neapel. HELBIG (1283) schildert sie als ein »Felsenthal, welches sich hinten öffnet und die Aussicht auf einen Portikus, Häuser und Gartenanlagen gestattet. Links vorn vor einem Piniengebüsch sitzt Paris in röthlicher phrygischer Tracht«. Jetzt ist das Bild durch Zeit und Firniss einem Allgemeinen grüngelben Ton verfallen, doch sieht man die früheren Lokalfarben noch durchschimmern. Die Pinien zur Linken konnte ich noch deutlich als solche erkennen, ebenso erkannte ich rechts im Hintergrunde den Palast mit dem von Zypressen überragten Säulengange. Vorn scheint ein grüner Wiesengrund gewesen zu sein. — Auch von den Bildern, welche die Fabel des Aktäon und der Artemis darstellen, gehört die Mehrzahl den eigentlichen Landschaften an. Will man das grofse Bild der Casa di Sallustio (HELB. 249b) auch nicht hierherrechnen, so gehören HELB. 251, 252, 252b doch sicher zu den Landschaften. Aufserdem erwähnt HELBIG S. 455 im Nachtrag der von KEKULÉ[51]) beschriebenen Aktäonslandschaft, die ich 1872 noch sehr gut erhalten fand, und endlich sah ich in dem

[49]) Abgebildet in HELBIG's Tafeln, XVI. Farbige Kopie von Krohn in meinem Besitz.

[50]) Untersuchungen, S. 103, Anm. 4.

[51]) Bull. Inst. 1867, p. 163.

Zimmer links vom Tablinum eines grofsen Haufes (zweiter Eingang vom Marmorbrunnen links) eine der von HELBIG 257 befchriebenen ähnliche grofse Aktaionslandfchaft, Aktaion ift hier deutlich zweimal dargeftellt, wie wahrfcheinlich auf 249b, dagegen erfcheint Diana hier nur einmal im Bad, nicht noch einmal laufend, wie auf dem Bilde HELB. 252[52]) Der Wafferfall befindet fich auf dem neuen Bilde auch rechts, rechts daher auch der Weiher, in dem Diana badet. Diefe grofsen Landfchaften find fehr reich ausgeftattet, und auch in Betreff ihrer meint HELBIG mit Recht, dafs wir uns die Gegend der Handlung einheitlicher, einfacher und einfamer denken würden — Am Meeresufer fpielen wieder die Mythen der Europa und der Galatea Von den kampanifchen Europadarftellungen gilt jedoch im Allgemeinen das in Bezug auf die Phrixosbilder bemerkte, nur das untergegangene Bild aus der casa dei Dioscuri, HELB 130, ftellte eine Landfchaft mit Staffage vor — Viel öfter finden fich Landfchaften mit der Darftellung Polyphems und Galateias Recht unpaffend in der That ift diefe Staffage in der casa della caccia antica einer koloffalen Profpektenlandfchaft (HELB 1043) im damals modernen Stile einverleibt[53]). Jedoch befinden fich auch auf dem kleineren Bilde des Mufeums, HELB 1042, portikusartige Gebäude und Berge mit einem Tempel im Hintergrunde des Bildes, deffen Horizont übrigens fehr hoch ift. Der Himmel, oben blau, fenkt fich ganz roth zu demfelben hinab Im Waffer befinden fich weifse Schaumftreifen auf dem blauen Grunde Die noch in Herkulaneum befindliche dritte Landfchaft mit ähnlicher Staffage (HELB 1046), ift fchon oben S 348 befchrieben worden Dafs die Landfchaft, HELB. 1053, diefem Mythus angehöre, erfcheint mir weniger, als zweifelhaft. Nenne ich jetzt noch die Bellerophonslandfchaft, die Giorn degli Scavi I, tav. VII abgebildet und pag 116 befprochen ift, fowie eine ebenda befprochene zerftörte heroifche Landfchaft, deren Originale ich im Sommer 1872 noch an Ort und Stelle fah, ferner eine fehr wichtige grofse Niobidendarftellung, die ich, wie die oben genannte mit ihr in einem Zimmer befindliche Dirkedarftellung, mit HELBIG zufammen bald nach ihrer Ausgrabung im Juli 1872 befuchte[54]) und die entfchieden einen grofsen landfchaftlichen Charakter trug, und endlich etwa das Bild, welches den Bau der troifchen Mauern darftellt (HELB 1226), fo habe ich die heroifchen Landfchaften der kampanifchen Wandmalerei, wenigftens die bis zu meiner letzten Anwefenheit in Pompeji ausgegrabenen, wohl alle genannt

Was man von der vortrefflichen, wenn nicht landfchaftlichen, fo doch hiftorifchen Stimmung diefer Bilder, von der Harmonie zwifchen der Landfchaft und dem dargeftellten Gegenftande gefagt hat, halte ich zum grofsen Theile für übertrieben In den meiften diefer Fälle verftand fich die Landfchaft für einen halbwegs denkenden Künftler oder Handwerker von felbft. Der einfame Felfen des Prometheus kam fchon in Aifchylos' Tragödie vor Die alexandrinifche Dichtung, wie fie fich z. B in Ovids Metamorphofen wiederfpiegelt, hatte andere Darftellungen, wie die des Ikaros, mit einem landfchaftlichen Nimbus umgeben Der Künftler hätte in der That fehr unverftändig fein müffen, wenn er die Andromeda an einem Palafte angefeffelt,

---

52) Abgebildet HELBIG, Tafeln, VIII

53) Vgl HELBIG, Unterfuchungen, S. 103

54) Die obere Hälfte, ja vielleicht zwei Drittel des hohen Bildes fanden wir zerftört Br. 1 51 M. Vgl. HELBIG im Bull Inst

Diana im Bade auf ſchroffer Felſenhöhe oder das Parisurteil in ſchattigem Waldesdickicht dargeſtellt hatte. Ich möchte daher lieber auf die im Vorgehenden, zum Theil auch ſchon von HELBIG hervorgehobenen Verſtöſse gegen die hiſtoriſche oder mythologiſche Möglichkeit der Landſchaft zum Nachtheil der kampaniſchen Kunſthandwerker aufmerkſam machen, als das Selbſtverſtändliche beſonders lobend hervorheben. Daſs man den Werth der landſchaftlichen Stimmung und Kompoſition der Andromedalandſchaft H. N. 1084 vielfach aus Miſsverſtändniſs des wirklich dargeſtellten überſchätzt hat, habe ich ſchon wiederholt bemerkt. An die Harmonie zwiſchen Landſchaft und mythologiſcher Staffage, wie wir ſie in den römiſchen Odyſſeelandſchaften gefunden, reicht keine einzige dieſer Darſtellungen.

Allen dieſen hiſtoriſchen oder mythologiſchen Landſchaften tritt nun als zweite, gröſsere Hauptgruppe die bedeutende Anzahl von Landſchaften gegenüber, deren Staffage keinen hiſtoriſch oder mythologiſch beſtimmten, einmaligen Vorgang erzählt, ſondern Handlungen darſtellt, welche täglich in einer ähnlichen Landſchaft vorkommen können. Dieſe groſse Gruppe nochmals lediglich nach der Verſchiedenheit ihrer Staffage einzutheilen, iſt jedoch nicht gut möglich, weil einige Bilder die Staffagefiguren faſt aller Arten, die hier überhaupt vorkommen, in ſich vereinigen. Ich erinnere z. B. an die Frieſe des palatiniſchen Hauſes. Wir werden hier daher verſchiedene Geſichtspunkte für eine weitere Klaſſifizirung gelten laſſen müſsen. Handlungen, die der Landſchaft eingewebt ſein können, werden vor allen Dingen der Kultus gewiſſer Gottheiten, die Jagd, die Fiſcherei, der Dienſt des Marineſoldaten, der Landbau, das Hirtenleben und die Gärtnerei ſein. Das ſtädtiſche Leben von der Hafenſeite, das Villenleben des vornehmen Städters, endlich phantaſtiſch exotiſche Gegenden werden andere Geſichtspunkte eröffnen.

Zunächſt, um mit dem Ernſteſten anzufangen, iſt es der Kultus, welcher im Alterthume eine wichtige Rolle unter freiem Himmel ſpielte. Auf die Bedeutung des Baumkultus in dieſer Beziehung brauche ich nicht noch einmal einzugehen[55]. Aber die kampaniſche Wandmalerei iſt es gerade, welche eine faſt unerſchöpfliche Fülle von Darſtellungen dieſer Art überliefert hat. Sehr oft bilden dieſelben Beſtandtheile gröſserer Enſembles. Sehr oft aber bildet der heilige Baum mit ſeinem Zubehör auch die Hauptdarſtellung des landſchaftlichen Bildes, und Landſchaften dieſer Art ſind es, welche ich als erſte Klaſſe der zweiten Hauptgruppe hinſtelle.

Es gibt Bilder der allereinfachſten Art in dieſer Klaſſe, Bilder, die nur aus dem heiligen Baum ſelbſt beſtehen, mit den Weihgeſchenken, die an ihm aufgehängt ſind. Dann tritt der Altar hinzu, auch wohl das Bild der Gottheit, dem der Baum geweiht iſt, auf erhöhtem Fuſsgeſtelle, oder der Pfeiler, welcher die Gottheit vertritt. Das Heiligthum wird dann umfriedet, eine Mauer umgibt es, das Sacellum, nach Feſtus ein unbedeckter, den Göttern geweihter Ort, iſt fertig. Aber dabei bleibt es nicht immer. Das Bild der Gottheit, wo es unter dem Baume ſteht, erhält ein Schutzdach, das ſich bald zu einer förmlichen Aedicula, zu einer Kapelle erweitert. Ferner erhält mitunter der Baum ſelbſt, mag nun ein Götterbild neben ihm ſtehen, oder nicht, eine eigene Aedicula. »Da man ihn aber«, ſagt BOETTICHER, »der Luft, des

55) Im Allg. BOETTICHER Baumkultus der Hellenen, 1856. Darſtellungen aus der kampaniſchen Wandmalerei ſind hier reproduzirt: No. 1. 12. 22, 24, 33. 34, 35. 36, 36a, 40. 41. 61. 62. Sie ſind zum Theil gröſserem Zuſammenhange entnommen.

Lichtes und nährenden Regens wegen nicht in eine gedeckte Aedicula einbauen konnte, fetzte man blos das Schema einer oben und von allen Seiten offenen Kapelle über ihn« [56]) Solche nur aus den Pfeilern und dem Architrave oder vollständigen Epiftylion beftehende Bauten neben dem heiligen Baume, von demfelben durchwachfen und überragt, mit Binden und Weihgefchenken aller Art reichlich gefchmückt, finden fich überaus oft in der kampanifchen Wandmalerei Der Ruhm des Heiligthumes aber breitet fich aus, die Gaben mehren fich, der Baum, der Altar, die Geftelle reichen nicht mehr aus, die Gefchenke aufzunehmen Eigene Vorkehrungen zu diefem Zwecke werden erforderlich, folche »Donaria« werden theils in der Geftalt von Pfeilern errichtet, theils in Geftalt wirklicher meift tempelförmiger Gebaude hinzugefügt. Das ländliche Heiligthum ift vollendet [57]) Reichlich gefchmückt mit den geweihten Gegenftänden der verfchiedenften Art, Binden, Oscillen, Gefäfsen, Fackeln, Votivtafeln, Bildern verwandter Gottheiten u f w und belebt durch die Staffage der Frommen, welche ihre Opfer darbrachten, oder priefterlicher Geftalten, mufsten folche ländliche Heiligthümer die Phantafie der Alten mächtig anregen Naturgefühl und religiöfe Weihe gingen Hand in Hand In der That finden wir derartige um heilige Baume gruppirte Sacella in allen ihren Entwicklungsftufen in der kampanifchen Wandmalerei vertreten, und zwar in faft allen dekorativen Gruppen derfelben: oft arabeskenhaft verflüchtigt, oft mit anderen Bäumen des Hintergrundes, mit hohen Bergen, die das Bild abfchliefsen, mit dem Waffer, welches dem Felfen entquillt und vorn einen Bach bildet, über den eine einfache Brücke führt, mit der Staffage von Hirten und Heerden, wie fie an folchen Orten häufig vorkommen mufsten, zu grofsen, idyllifchen landfchaftlichen Kompofitionen erweitert, die, wie fie der Zahl nach keineswegs zurückftehen, auch zu dem Anmuthigften und Bedeutendften gehören, was die antike Landfchaftsmalerei hervorgebracht Die Gemälde, die hierhergehören, aufzuzählen, würde mich zu weit führen Ziemlich einfache Bilder diefer Art, die nur durch die Froteo, welche die Kultushandlungen verrichten, ein reicheres Leben erhalten, find die bekannten Darftellungen aus der casa de'bronzi oder della parete nera, Helb 773 mit dem Oelbaum der Pallas, 774 mit dem Myrthenbaum der Aphrodite [58]) Die Statue der Gottheit felbft fpielt befonders in den bekannten Bildern bakchifcher Kultushandlungen, wie Helb. 568, 569, 572 580 eine Hauptrolle Aber auch unter den unpublizirten, kaum irgendwo erwähnten, in Pompeji an Ort und Stelle belaffenen Bildchen, befonders den unumrahmt auf die Mitte des bunten Wandfeldes aufgefetzten finden derartige Darftellungen der einfachften Art fich überaus häufig Als ausgeführtere Heiligthümer diefer Art, die doch ohne gefchloffenen Hintergrund in wenigen, aber kräftigen Naturfarben, auf den rothen Wandgrund gefetzt find, fchweben mir befonders zwei in Pompeji befindliche Darftellungen vor, von denen Zeichnungen in meinem Befitze find Die eine derfelben, in der fogenannten casa del citarista [59]), flott bis zur Rohheit, ftellt einen mächtigen Baum neben

---

[56]) Baumkultus S 155

[57]) Wer die kampanifche Wandmalerei darauf hin angefehen hat, wird Boetticher's klare Darftellung im Abfchn IX u X feines Buches, S 140 162 beffer würdigen, als es vielfach gefchieht

[58]) Vgl Helb 774 u 776

[59]) Strad Stab Nr 110 Mittleres Periftyl Nordwand links Gröfsefte Höhe 0,50 M, Breite 0,25 M

einem reich behängten Pfeiler, vorn rechts einen ländlichen Altar mit Opfernden und weiter zurück (sehr hoch nach oben verlegt), tempelartige Gebäude dar. Die andere, ein Gegenstück zu unserer Tafel V, die sich mit ihrer vortrefflich charakterisirten Pinie, dem kleinen tempelartigen Gebäude, der Brücke über dem roth belassenen Wasser, dem Altar mit dem Opfernden rechts und dem Wanderer, der links den steilen Berg hinanschreitet, ebenfalls hier anschliesst, zeichnet sich durch die Pracht der offenen Aedicula aus, welche die mächtige Pinie umgibt[60]. Eine Treppe zwischen statuengeschmückten Wangen führt empor, und Anbauten und Kapellen in reichem Komplexe lehnen sich an das Heiligthum an; dazu einige flüchtige, lebhaft bewegte Staffagefiguren, während die Ausführung im Allgemeinen sorgfältiger ist, als die der vorigen. — Auf weissem Grunde ist ein heiliger Baum, vor dem eine bekränzte Kapelle mit dem Götterbilde steht, als Gegenstück zu der Hafenvedute unserer Tafel VII dargestellt[61]. Grössere Bilder dieser Art, umrahmt, obgleich auf weissem Grunde, meist mit sehr grossen Bäumen und Bergen im Hintergrunde, auch wohl mit idyllischer Staffage im Vordergrunde, habe ich in verschiedenen der neu ausgegrabenen Stadttheile gesehen. Sie sind meist leicht gemalt und gehen bald zu Grunde. Von einem dieser Bilder besitze ich eine farbige Kopie von Krohn[62]. Der mächtige Baum neben einem rothen, oben mit einer Urne geschmückten, mit einer Binde umwundenen, einem Schilde (?) behangten Pfeiler, an den unten eine ithyphallische Priapherme gelehnt ist, nimmt die Mitte des Bildes ein. Eine Basis mit drei gelben Statuen steht links davon etwas zurück; im Hintergrunde auf dem blau und violett gehaltenen Berge steht eine andere, unnatürlich gross gehaltene gelbe Statue. Vorn weiden rothbraune Ziegen an einem blauen Wasser. Wenn die Figur rechts vom Baume nicht etwa der Hirt sein soll und nicht, wie es doch scheint, noch eine Bildsäule, so hat dieses Gemälde gar keine menschlichen Staffagefiguren aufzuweisen, ein seltener Fall. — Die schönsten Bilder dieser Klasse sind aber mit blauem Himmel und landschaftlich geschlossenem Hintergrunde gemalt. Zu diesem wäre vielleicht sogar das unter den historischen Landschaften genannte Bild des Paris auf dem Ida (Helb. 1279) zu zählen, denn die Eigenschaft des hier abgebildeten Hirten als Paris, wenn es wirklich Paris sein soll, kommt hier doch kaum in Betracht. Ferner gehören zu den besten Bildern dieser Art einige, die Helbig als idyllische Landschaften, oder als Landschaften mit Genrestaffage bezeichnet, vor allen Dingen zwei, die unter den Landschaften des Museo nazionale hängen: nämlich die wilde Felsenlandschaft, in der vorn ein Mann seine Ziege, vielleicht um sie zu opfern, zu dem Heiligthume unter dem Baume emporführt, während rechts ein Schafhirt an den Felsen klettert und links Statuen und Hermen die Klippen schmücken[63], — und die von einem Bache durchflossene Felsenlandschaft[64], in der ein aus zwei durch ein Gebalk verbundenen Pfeilern bestehender Bau an den heiligen Baum sich anlehnt, davor ein eleganter Rundtempel, vor diesem eine sitzende weibliche

[60]) Masse des Bildes unserer Tafel V, grösseste Höhe 0,29 M., Breite 0,20 M., des im Text genannten Gegenstückes grösseste Höhe 0,27 M., grösseste Breite 0,34 M.

[61]) Grösseste Höhe 0,21 M., grösseste Breite 0,24 M.

[62]) Es befindet sich in der sogn. Domus C. Vibi, vic. del panattiere, Ins. XX, zweites Zimmer links vom Atrium, Nordwand. H. 0,75 M., B. 0,62 M.

[63]) M. N. LXII. No. 7 = Helb. 1564 = Pitt. d'Erc. II, tav. 45.

[64]) M. N. LXV, 15 = Helb. 1558 = Mus. Borb. XI, 26.

Statue, vielleicht der Kybele, sich erhebt, während von links eine Frau mit einem Knaben und einer Schale sich nähert und rechts ein Mann (wie die Frau, mit spitzem Hute bekleidet) seine Hände in einem Wasserfall zu waschen sucht. Die schönste und grösseste dieser Landschaften endlich, noch unpubliziert[65]), sah ich in einem Hause des Vicolo del panattiere[66]). Eine wilde, von steilen Felsen eingeschlossene Schlucht ist dargestellt. In der Mitte hinten scheint dieselbe sich jedoch in eine waldige Gegend zu öffnen, wie auch links Zypressen hinter den Felsen hervorblicken. Die Mitte des Bildes im Mittelgrunde nimmt neben dem heiligen Baume eine kleine, aus vier quadratisch gestellten ionischen Säulen und spitzem Dache bestehende Kapelle des Bakchos ein. In ihr ist die Statue des Gottes mit dem Thyrsosstabe bronzefarbig in sitzender Stellung gebildet. An den Säulen und an der Basis der Kapelle sind Weihgeschenke angebracht, unter denen sich eine eingerahmte schwarze Tafel mit einer bildlichen Darstellung befindet. Rechts von der Kapelle steht noch ein Pfeiler mit einer Urne. Weiter unten grast eine Ziege, neben der Reste einer zweiten sichtbar zu sein scheinen. Das Heiligthum scheint übrigens auf einer Insel oder Halbinsel zu liegen. Wenigstens wird es vorn und seitwärts, soweit man sehen kann, von einem hellblauen Wasser umspült. Der äusserste Vordergrund ist wieder gelbes Ufer und von diesem aus führt links eine Brücke, zu der man auf Stufen emporsteigt, zum Tempel hinüber. Vorn auf der Brücke sitzt ein Mann mit Hut und Stab (Schlangenstab?), kein geringerer als Hermes, wie es scheint, während jenseits der Brücke eine bekränzte Frau in gelb und blauem Gewande, einen umwundenen Thyrsosstab in der Linken, eine Kanne (schlanke Oinochoe) in der Rechten, auf das Heiligthum zuschreitet, neben ihr ein bekränztes Kind mit einem zweihenkligen Kantharos. Das Ganze ist in etwas verblassten Naturfarben gemalt. Der Himmel ist oben blau, unten rosa.

Darstellungen, wie die zuletzt genannten, sind in der That so ziemlich das schönste, was die kampanische Landschaftsmalerei geleistet[67]). In ihnen, wie in den besten Gemälden dieser Klasse überhaupt, findet sich Etwas, was den »ahnungsvollen Dämmerschein des Geistes«, den man der antiken Landschaft abgesprochen hat und der sich in diesen dekorativen Malereien durch die Stimmung selbst auch kaum äussern konnte, in seiner Weise ersetzt. Dieser ahnungsvolle Dämmerschein erscheint hier nämlich umgewandelt in eine sonnenklare, bewusste und konkrete Beseelung der Landschaft mit dem Geiste der Gottheit, deren Heiligthum die Einsamkeit schmückt. Auch aus diesem Grunde glaubte ich aus diesen Darstellungen, soweit keine anderen, besonders keine profanen Baulichkeiten sie erweitern, eine eigene Klasse bilden, aus eben diesem Grunde diese Klasse in der zweiten Hauptgruppe voranstellen zu sollen.

Wie sich aber in Wirklichkeit um ländliche Heiligthümer der besprochenen Art, häufig menschliche Wohnungen, zu Dörfern sich auswachsend, angebaut

[65]) Farbige Kopie von Krahn in meinem Besitze.

[66]) Das XIX. Haus mit zweitem Eingang von Str. Stab. rechts. Zimmer links hinter dem Atrium. Westwand. Höhe des Originals 1,36 M.; doch fehlt oben ein Stück, das aber nur blauen Himmel enthalten haben kann. Br. 1,04 M.

[67]) Eine grosse Tempellandschaft der casa dei Dioscuri mit Bergen im Hintergrunde und dem Meere und einem kolossalen Baum rechts ist im Original bis auf den Tempel selbst sehr zerstört. Helbig 1556 — M. B. VI, 55. Dieses Bild ist mehr gross (B. 1,71; Höhe viel bedeutender) als schön.

haben werden, so finden wir auch in der kampanischen Wandmalerei eine ganze Anzahl von Darstellungen solcher Heiligthümer, um welche ländliche Wohngebäude sich gruppiren. Häufig bildet das Heiligthum noch den Mittelpunkt dieser Darstellungen, jedoch ist dann jener Reiz der heiligen, nur durch das Heiligthum selbst gestörten Einsamkeit der Natur verloren, es rechtfertigt sich, Bilder dieser Art einer andern Klasse zuzuzählen, einer zweiten Klasse, die wir als die der Dorflandschaften bezeichnen wollen. Ich rechne hierher die Darstellungen angebauter, mit Häusern mehr oder minder reich besetzter offener Gegenden, soweit diese Häuser keinen städtischen Charakter tragen, also weder so nah aneinander gruppirt sind, dass sie zu städtischen Prospektenbildern werden, noch auch offenbar die Villen vornehmer Städter auf dem Lande vorstellen. Auch die Bilder, welche aus den einfachsten Elementen solcher Dorflandschaften, sagen wir einfach einem profanen Hause unter einem Baume und mit einer Staffagefigur bestehen, würde ich dieser Klasse zurechnen. So besteht das von GELL[68]) publizirte und als »rustic shop« bezeichnete Bild aus den einfachsten Elementen einer Dorflandschaft. Aehnliche Bildchen sind häufig, theils umrahmt in eckigen oder runden Einfassungen, wie die des Zimmers des Kimon- und Perobildes im Hause Strada Stabiana No. 52[69]), theils unumrahmt, wie ein sehr flott auf den weissen Grund gesetztes Bildchen des Hauses mit der Rampe und dem vielsäuligen Atrium[70]). Das letztere stellt ein einfaches Bauernhaus am Fusse des Gebirges dar, auf dessen einem Gipfel ein Thurm steht. Rechts vom Hause wächst eine Zypresse. Vorn fliesst ein Bach vorüber, über den ein Brett als Brücke gelegt ist, links diesseits des Ufers aber erhebt sich ein stattlicher Baum, von dem ein Sonnensegel, zum Schutze der Brücke, scheint es, nach dem Hause hinübergespannt ist. Die Staffagefiguren sind undeutlich behandelt, aber das einfache landschaftliche Motiv ist so klar und hübsch durchgebildet, dass ein moderner Landschafter es ohne Weiteres benutzen könnte. — Wo ein Haus steht, aber bauen sich bald mehrere an, es giebt Bilder, die stattliche, aus frei nebeneinander dargestellten Häusern stehende Dörfer darstellen. Das Heiligthum, wo es nicht von Anfang da war, erhebt sich jetzt leicht erkennbar zwischen den Wohnhäusern. Bäume beschatten die einzelnen Bauten, die ithyphallische Priapusherme steht an der Strassenecke, die Strasse, oft deutlich als solche gekennzeichnet, ist mit mannichfacher Staffage belebt, unter der auf Bildern dieser Art besonders der Eseltreiber oder der Reiter, auch wohl Hirten und Heerden beliebte Figuren bilden, auch bepackte Gestalten die Mühen des Landlebens versinnlichen. Das Wasser spielt auf diesen Dorflandschaften nicht immer eine Rolle, lange nicht so regelmässig, wie auf den städtischen Prospektenbildern oder den Villenveduten, auch ist es, wo es vorkommt, in der Regel nicht das Meer, sondern ein Teich, ein Fluss oder ein Bach, welcher gemeint ist. Die Meerbucht ist aber vielleicht doch auf zwei anmuthigen Dorflandschaften gemeint, die ich oben über den Hauptwandfeldern der beiden ersten Zimmer links von Prothyron der casa di Marco Lucrezio

---

[68]) Pompejana 1832. Vign. 7, II, S. 170.

[69]) Farbige Kopie von Kroh[?] von einer derselben in meinem Besitze. Bei der Flüchtigkeit dieser, wie mancher ähnlicher Darstellungen, ist übrigens nicht immer klar zu unterscheiden, ob ein heiliges oder ein profanes Gebäude unter Bäumen gemeint sei.

[70]) »Domus Epidi Rufi«. Das in Rede stehende Bildchen, von dem ich eine Zeichnung besitze, hat eine Reihe von ähnlichen Gegenstücken. Höchste Höhe 0,24 M., Breite 0,44 M.

fah, und auch ein Bild, wie Pitt. d'Erc. I, p. 63 = M. N. LXV, No. 11 b, ist als Dorflandschaft in einer Meerbucht zu bezeichnen. Vornehme Villen und Stadtanlagen sind dagegen fast immer am Meere dargestellt. Hier nenne ich zuerst das schöne Bild, welches unsere Tafel VII publizirt = M. N. LXVI No. 10. Sodann würde ich zu der Klasse dieser Dorflandschaften aus den Pitture d'Ercolano z. B. die folgenden zählen: I, p. 21 = M. N. LXVII, 14a. Auf dem Originale ist weder links das Meer zu erkennen, noch befinden sich die offenbar der Kupferstecherphantasie entsprungenen feinen Bäumen im Hintergrunde rechts. Das Dorf lehnt sich an ein steiles Gebirge an. Staffagefiguren fehlen auffallender Weise. — I, p. 42 = M. N. LXV, 1. Wenige Häuser unter einem Fruchtbaume, am Meere, rechts ein Fischer, der fast wie eine Statue aussieht[71]. Der Hintergrund nicht mehr sichtbar. — I, p. 67 = M. N. LXI, 1. Eine langgestreckte, reiche Dorflandschaft. Nur durch die grosse vornehme Villa im Hintergrunde links spielt das Bild in eine andere Klasse hinein. Auch der Eseltreiber fehlt nicht in der Staffage[72]. Zu den grössten Bildern dieser Art gehört das Gemälde der casa della piccola fontana, rechts vom Brunnen (Br. 2,44 M., Höhe konnte ich nicht messen), Helb. 1561. Es ist ein bedeutendes Bauernhaus, in der Form an ähnliche heutige Häuser erinnernd, welches mit seinem Thor, seiner Gartenmauer, seiner bedeckten Vorhalle die ganze Breite des Bildes und mit seinem Hauptbau auch über die halbe Höhe in der Mitte desselben einnimmt. Vorn ist die Strasse. An der Mauer links lehnt ein Pflug, daneben erheben sich zwei bronzefarbige Statuen. Die ländliche Familienszene, die Helbig beschrieben hat, spielt unter dem Thorweg. Zwischen der Mauer und dem Dache des Vorbaues biegt sich eine Palme hervor zur Strasse. Links sind Baumanlagen gewesen und weiter nach hinten andere Gebäude. Im Hintergrunde verschwimmt Alles in jenem rothblau-violetten Ton, der wohl einen feinen Bergzug andeuten konnte, vielleicht aber auch nur den Himmel vorstellt, der, oben blau, in diesen anderen Tönen zum Horizonte sich senkt, wie wir es öfter gesehen haben.

Dieses Bild ist mit geringen Abweichungen in der casa d'Inaco ed Jo wiederholt: Helb. 1562, nur ist es hier viel kleiner (Br. 1,06). Rechts tritt der Thorweg etwas weiter zurück, und die Strasse verbreitet sich platzartig. Dass nur eine Bronzestatue auf dem Postamente gestanden, nicht, wie auf dem vorigen, zwei, wie Helbig annimmt, folgt nicht daraus, dass sie nicht mehr sichtbar ist, weil die Stelle, wo sie stehen müsste, zerstört ist. Umgekehrt erkennt man bei genauem Vergleich, dass eine dritte, auf hoher Basis, vor dem Hause stehende Gewandstatue, die nur auf diesem Bilde sichtbar ist, auch auf dem vorigen Bilde angebracht gewesen.

In das ländlich-idyllische Dorfleben mischt sich ein anderes Element, wo Ruinen mit dargestellt sind. Helbig[73] sagt darüber: »Bisweilen ist auch die Poesie verfallener Architekturen künstlerisch verwerthet. Eine sehr zart gestimmte Landschaft in Villa Albani zeigt neben einer Brücke ein Thor, zwischen dessen Steinen Gras und Gestrauch herauswachsen. Auf einem kleinen kampanischen Rundbilde, welches einen heiligen Baum und das zugehörige Sa-

[71]) Ganz ähnlich, aber villenartiger: I, S. 11 = M. N. LXV, 7. Hier mehrere Fruchtbäume.

[72]) Vgl. auch Pitt. d'Erc IV, p. 157 u. p. 165 = M. N. LXIII, 5 und LXI, 4 (Gegenstücke). V, p. 7. 19, 25, 141, 157, 161 und andere.

[73]) Untersuchungen, S. 99.

cellum darstellt, ist das Epistyl des Sacellums deutlich verschoben und erscheint die Umfriedigung des Baumes verfallen.« Beide Fälle sind jedoch weniger bezeichnend [74]) als andere, die mir bekannt sind. Das charakteristischste dieser Ruinenbilder, umrahmt, gelb und grün auf rothen Grund gesetzt, befindet sich im Museo nazionale LXI, No. 17 (H. 26 M., B. 0,30 M.). Das Bild ist unpublizirt, aber eine farbige Kopie von Krohn befindet sich in meinem Besitze. Hier nimmt offenbar eine Thurmruine, welche mit Binden geschmückt ist und der man einen hohen Pfeiler geweiht hat, den Mittelpunkt der reichen ländlichen Landschaft ein. Das Bild gehört zu den eigenartigsten der ganzen Reihe. Eine andere offenbare Thurmruine ist links am Strande der Dorflandschaft, Pitt. d'Erc. I, p. 33 = M. N. LXVII, 14 d dargestellt. Helbig hat übrigens mit Recht eine Stelle der philostratischen Gemäldebeschreibungen II, 28 (Ἱστοί) zum Vergleiche herangezogen. Diese Stelle lautet: »Eines unglücklichen Hauses Vorhalle ist dies, wohl herrenlos ist es. Der Hof wenigstens daneben zeigt sich innerhalb unbewohnt, und auch die Pfeiler halten es nicht mehr aufrecht, weil es zusammensinkt und einstürzen will.«

Erhalten die idyllischen Dorflandschaften durch die Beigabe solcher Ruinen ein elegisches Element, (welches die Alten aber doch wohl objektiver aufgefaßt haben werden, als wir), so erhalten sie durch die Beigabe von vornehmen städtischen Villen eine Beimischung gerade entgegengesetzter Art. Ich habe schon an die große Villa, welche in eine der charakteristischsten Dorflandschaften (P. d'Erc. I, p. 67) hereinragt, erinnert. Dieses Beispiel genüge, um den in der That sehr häufigen Fall zu verdeutlichen. Es versteht sich von selbst, daß die Städter ihre Villen oft in die Nähe der Wohnungen des Landmannes setzten, und wie die wirkliche Landschaft auf diese Weise in der alten wie in der modernen Welt oft einen gemischten Charakter erhält, so spricht sich in den gemalten Landschaften oft derselbe Charakter aus. Ich glaube diese Mischung bedarf keiner besonderen Erklärung. Sie mußte die natürliche Folge der einfachen vedutenhaften Nachahmung wirklicher Motive sein. In sehr vielen Fällen aber wird nichts weiter dargestellt, als eine Villa oder eine Gruppe von Villen, und zwar dann in der Regel am Meeresufer. Die Anzahl dieser eigentlichen Villenlandschaften ist in der kampanischen Wandmalerei eine sehr beträchtliche; wir können eine eigene Klasse aus ihnen bilden.

Es ist bekannt, daß der ganze Golf von Neapel von Bajae über Puteoli, Neapel, Herkulaneum, Pompeji, Stabiae und Sorrent hinaus in der ersten Kaiserzeit mit Villen besetzt war. Strabo (V, 4, 8, II f.) berichtet von ihm in dieser Beziehung: »Er ist seinem ganzen Umfange nach theils mit den genannten Städten, theils mit Landhäusern und Anpflanzungen geschmückt, welche zwischen jenen aneinanderstoßend den Anblick einer einzigen Stadt gewähren.« Zahlreiche Reste dieser zum Theil in das Meer selbst hinaus gebauten Villen finden sich noch heute am Strande von Bajae und anderen Orten. Die alten Schriftsteller haben uns Andeutungen genug über die Einrichtung solcher Villen hinterlassen. Der jüngere Plinius beschreibt deren verschiedene in seinen Briefen [75]). Die kampanische Wandmalerei aber bietet

[74]) Das Bild Pitt. d'Erc. I, p. 15 ist im Original M. N. LXVII, 2 b so zerstört, daß das Motiv hier nicht zu erkennen ist. Vielleicht war es auch zur Zeit der Reproduktion nur das Kunstwerk des Bildes selbst, welches den Eindruck einer Ruine gemacht.

[75]) Ep. II. 17. V, 6, IX, 7, VIII, 20. Vergleiche auch Helbig. Untersuchungen S. 107 u. 108.

uns zur Kenntnifs wenigstens der äufseren Ansichten folcher Villen am Meeresufer weitaus das reichlichste Material. Dämme, mit Säulenhallen bedeckt, führen hinaus, künstliche Infeln oder Halbinfeln find gebildet, die Villen felbst erheben fich oft palastartig in mehreren fäulengeschmückten Stockwerken, oft erweitern fie fich in mehr horizontaler Ausdehnung, viele Nebengebäude und ummauerte Gärten, hinter denen Zypreffen und andere Bäume hervorragen, in fich vereinigend. Oft gehören auch Heiligthümer zu der Gefammtanlage, und Thürme bilden einen fehr gewöhnlichen Bestandtheil der grösseren Villen[16]. In blendender Weifse, oft mit rothen Ziegeldächern gefchmückt, heben diefe fäulen- und hallenreichen Gebäudekomplexe von dem blauen Meere fich ab, das fie umfpült, oder doch von einer Seite befpült. Bequeme Treppen führen von dem quaiartig ausgehauten Uferfaum zum Waffer hinunter. Statuen fchmücken oft in grofser Anzahl, oft einzeln aber von prächtiger Ausftattung auf hohen Postamenten den Quai oder die Spitze des Dammes; Priapushermen gehören zu den beliebteften Zuthaten. Am Ufer find theils Fifcher dargeftellt, theils Perfonen in vornehmer Haltung, oft auch mehr komifche Situationen, wie Ludius fie der Staffage ähnlicher Darftellungen gegeben haben foll; im Meere aber fehlt felten das Boot, welches in der Regel als Fifchernachen, mitunter aber auch wohl als Luftgondel fich darftellt. Von allen kampanifchen Landfchaftsbildern find die Gemälde, welche diefer Klaffe zugezählt werden müffen, wohl die zahlreichften. Befonders zahlreich find fie in den kleinen ornamentalen Bildchen vertreten, welche integrirende Beftandtheile der Architekturenmalerei bilden. Wir brauchen nur in den Pitture d'Ercolano zu blättern, um uns davon zu überzeugen[17]. Noch häufiger freilich befinden fie fich noch unpublizirt und kaum beachtet an ihren urfprünglichen Wänden in Pompeji. Einige derfelben find durch einen ausgedehnteren Hintergrund erweitert. Sie machen dann einen verfchiedenen Eindruck, je nachdem diefer Hintergrund einen ftädtifchen Anblick gewährt und mit langen Portiken gefchmückt ift, wie auf einem anfprechenden Bilde der Casa di Marte e Venere (Br. 0,39 M., H. 0,15 M.), von dem ich eine farbige Kopie befitze, oder von hohen Gebirgen abgefchloffen wird, wie auf verfchiedenen Bildern jünger ausgegrabener Häufer, von denen ich Zeichnungen befitze[18]. — Zu diefer Klaffe gehören aber auch einige ganz grofse Bilder, wie das Gemälde der casa della piccola fontana links von dem Brunnen, HELB. 1563. Der obere und linke Theil des Bildes ift fehr zerftört. Links dehnt ein fchöner Wald fich aus mit gut charakterifirten Bäumen, aus denen Pinien und Zypreffen hervorragen, rechts vom Walde aus vom Waffer begrenzt, erhebt auf Subftruktionen fich die reiche Villenanlage mit ihrer Säulenhalle, ihrem zweiftöckigen Rundbau und viereckigen Thurme, Alles bunt bemalt. Alles diefes, wie auch die Staffage, macht diefes grofse Bild zu dem charakteriftifchften, wenigftens zu dem augenfälligften der ganzen Klaffe. — Es gibt aber, wie es fie in der Wirklichkeit gab, fo auch in der kampanifchen Wandmalerei, Villenlandfchaften, die nicht am Meere, fondern

---

[16] Vgl. BECKER, Gallus (1863) S. 109, Anm. 19; 143. Anm. 2.

[17] Z. B. Pitture d'Ercolano. I. p. 1, 7, 17, 27. 45. 52. 55. 75. 89. II. p. 387 (foll 187 heifsen, über Tafel XXX), IV, p. 154. V, p. 91. 92. 104. Auch die fünf Randbilder II, tav. 52, unten 53 und 54 find charakteriftifche Beifpiele.

[18] Eines derfelben aus der fogenannten casa di Cornelio Rufo, erftes Zimmer links vom Perifty!, Südwand (B. 0,41 M., H. 0,28 M.) ftellt wohl mehr eine Anlage zur Fifchzucht, als eine eigentliche Villa dar.

nur im Gebirge liegen. Pitt. d'Erc. II, p. 139, ist ein besonders schönes Exemplar dieser Art abgebildet, dessen Original (Br. 0,97 M., doch fehlt links wohl etwas, Höhe 0,22 M.) sich im Museo nazionale LXVII, 11, befindet. Die schönste Landschaft dieser Art, als nachgeahmtes Tafelgemälde in ein gelbes Wandfeld gesetzt, in der Sorgfalt der Ausführung vielleicht sämmtliche kampanische Wandgemälde übertreffend, sah ich in der sogenannten Domus M. Gavi Rufi im Vic. del panattiere. Nach der farbigen Kopie von Krohn, die in meinem Besitze ist, habe ich die Reproduktion auf unserer Tafel VI anfertigen lassen. (Originalbreite 0,34 M., H. 0,40 M.) Ein schwer zu beschreibender, zweistöckiger, mit einem Durchgang versehener Villenbau (vielleicht auch eine industrielle Anlage) liegt unter einem sehr schönen Baum in einer wilden Felsenschlucht. Das aus dieser strömende Wasser ist rechts und links von dem Hause, dieses nah umschäumend, zu künstlichen Kaskaden benutzt und braust vorn als Waldbach weiter. Links erhebt sich ein einzelner jäher großer Felsen, ähnlich gestaltet, wie die der beiden ersten Odysseelandschaften, aber von rother Farbe. Im Hintergrunde sind, fast verschwimmend, noch verschiedene hohe Berge dargestellt. Eine Priapusherme lehnt am Thorweg. Eine reiche ländliche Staffage, unter der ein Eseltreiber sich befindet, belebt die Straße des Vordergrundes. Die sorgfältige Ausführung erklärt sich zum Theil daraus, daß dieses Gemälde sich ziemlich weit nach unten an der Wand befand, also von Nahem gesehen wurde.

Hier kann ich vielleicht eines anderen Landschaftsgemäldes erwähnen, welches zu den großesten und interessantesten in Pompeji gehört, aber durch das große Sacellum seines Mittelgrundes und die bakchische Staffage einen eigenartigen Charakter erhält. Das Bild befindet sich im Xystos der Casa d'Apolline (HELB. 567). Das Bild ist höher als breit, die Breite beträgt 2,38 M. Oben rechts ist es durch ein hineingebrochenes Fenster leider verletzt. Es ist schnell und keck, augenscheinlich von einem geschickten Maler ausgeführt, doch sind die Farben, wie es gerade bei den großen Gemälden oft der Fall ist, ohne Zweifel verblaßt. In der Mitte des Bildes wächst auf einem Rundbau ein großer Baum mit dunklen blaugrünen Blätterbüscheln (vielleicht auch Nadeln, Pinie?) hervor. Nach rechts dehnt sich hinter demselben der heilige Bezirk aus. Vor diesem spielt die bei HELBIG beschriebene bakchische Gruppe mit einem Panther, ganz vorn rechts befindet sich eine Grabstele mit einem kleinen Baum, ein Ziegenbock steht neben dem Rundbau. Links führt die Landstraße, auf der ein Eseltreiber, zum Bilde hinaus. Dahinter erheben sich Gebäude, von Palmen und Laubbäumen beschattet, auf dem flachen Dache eines der Häuser ist eine Gesellschaft gelagert. Dann folgt nach hinten zu das Meer mit einem stark verblaßten Schiffe, jenseit der Bucht, in perspektivischem Nebelduft verschwimmend, wird ein hoher Säulenbau sichtbar. Darüber der blaue Himmel. Es ist eine der reichsten und interessantesten Landschaften Pompeji's, von der nur zu bedauern, daß sie nicht publizirt ist. Auch ich besitze weder eine farbige Kopie noch eine Zeichnung von ihr.

Von der Klasse der Villenlandschaften wollen wir zunächst einen Blick auf die Klasse der pompejanischen Gartendarstellungen werfen. Sie sind sehr interessant und geeignet, wichtige Aufschlüsse über die Gartenkunst dieser Zeit zu geben. Man hat sie in sehr verschiedenen Gestalten. Theils scheinen Gartenstücke mit der Architekturenmalerei verwoben [19]), theils gibt es ganz

[19]) Z. B. Pitture d'Ercolano, I, p. 213.

kleine umrahmte Bildchen, welche einen Gartenzaun, ein Blumenbeet und einen Busch oder dergleichen darstellen [80]), theils ganz in's Ornamental-Arabeskenhafte übergehend, schmücken sie als blühende, scheinbar dem Boden entspriessende Pflanzen, oft roh realistisch genug, die Sockel der Zimmerwände [81]). Aber dies sind nur Nebenarten und Abarten dieser Klasse. Die wichtigsten Gemälde dieser Art haben in der Weise der Parklandschaft von Prima porta die Wände der pompejanischen Hofgärten geschmückt. Nach einer Aeusserung HELBIG's [82]) könnte man annehmen, diese gemalten Parklandschaften hätten in den kampanischen Städten keine Rolle gespielt. Aber Nichts wäre irriger, als diese Ansicht. Sie sind nur in den meisten Fällen zerstört. Doch habe ich deutliche, zum Theil zu einem Ganzen rekonstruirbare Reste solcher Malereien in den Xysten oder an den Peristylwänden von nahezu fünfzig verschiedenen pompejanischen Häusern entdeckt. Die Sitte dieser Dekoration scheint in der That eine allgemeine gewesen zu sein. Ist auch kein einziges dieser Gemälde in so gutem Stande und offenbar kein einziges mit solcher Sorgfalt gemalt, wie dasjenige der Villa ad Gallinas, so lässt sich doch noch erkennen, dass manche von ihnen reichere Motive verarbeitet haben, als jenes. Statuen, unter denen beckentragende Brunnenfiguren, wie wir sie auch in der Plastik kennen, besonders häufig sind, schmücken die Baumgruppen, lebendige Gewässer plätschern dazwischen, grosse Vögel, auch Pfauen [83]) stolziren am Geländer, durch verschiedene Einfriedigungen sind etwas steife Gesammtanlagen hervorgebracht, die sich jedoch nach hinten zu in ein Dickicht von Fruchtbäumen oder Waldbäumen zu verlieren scheinen. Manches dieser Anlagen erinnert an die Beschreibung, die Plinius d. J. in zweien seiner Briefe von seinen Gartenanlagen gibt [84]). Die zugestutzten Obstbäume und »buxus in formas mille descripta« (Ep. V, 6, 35), welche an unsere Zopfzeit erinnern, sind uns jedoch nicht aufgestossen. Die natürliche Grösse aller so gemalten Gegenstände erhöht ihre Wirkung, erforderte aber freilich auch eine sorgfältigere Ausführung, als ihnen in der Regel zu Theil wurde. Ich habe schon oben einige der Orte genannt, an denen ich verhältnissmässig gute Exemplare dieser Darstellungen gefunden. Es würde mich hier zu weit führen, bei ihnen zu verweilen. Vielleicht wird es mir möglich sein, einen besonderen Aufsatz über diesen Gegenstand zu veröffentlichen. Man vergleiche ganz neuerdings Bull. dell' Inst. 1875, V, p. 127 f.

Führte uns die Klasse der ländlichen Villen auf dem Lande einerseits zu den Gartendarstellungen, so führt sie uns andererseits in die Klasse wirklicher städtischer Veduten. Nicht selten finden sich solche Veduten sogar im Hintergrunde von Villenlandschaften oder gar Tempellandschaften [85]), häufig aber sind es recht eigentliche Ansichten von Städten, jedoch fast immer, vielleicht immer von der Hafenseite aufgefasst und daher mit einer Marinedarstellung verbunden, wie es denn ja auch »Seestädte« sind, deren land-

[80]) Z. B. Pitture d'Ercolano, II, p. 67, p. 131 u. p. 267. Unpublizirt sehr oft.

[81]) Z. B. Pitt. d'Erc., V, p. 375. Es gibt kaum ein pompejanisches Haus, in dem sich solche Sockelpflanzen nicht fänden.

[82]) Untersuchungen, S. 100.

[83]) Ein Stück einer derartigen Gartenlandschaft aus dem M. N. (XIII No. 39) reproducirt unsere Tafel X. Farbige Kopie von Krohn in meinem Besitze. Von einem anderen schönen Stücke dieser Art aus Pompeji besitze ich eine Photographie.

[84]) Ep. II, 17. V, 6.

[85]) Pitt. d'Erc., I, p. 133.

schaftlich malerische Darstellung Plinius dem Ludius zuschreibt. Es gibt Bilder der allergröfsesten Art, die auf diese Weise dargestellt sind. So vor allen Dingen das grofse Bild der casa della piccola fontana im Peristyle links, Helb. 1572[86]). Das 4,21 M. breite Bild stellt einen grofsen Hafen dar. Dieser Hafen ist rechts eingefafst durch eine Befestigungsmauer, die sich in weitem Bogen an eine im Wasser sich spiegelnde Säulenhalle anschliefst, von Rundthürmen flankirt, während links ein offenes Ufer mit einem kleinen Tempel und einer Villa sich dehnt, deren prächtige Gartenanlagen mit Pinien, Zypressen, reichlichem Laubholz und grünem Rasen terrassenförmig sich aufbauen. Eine Insel mit einem ionischen Säulenbau, einem Rundthurm und schönen grünen Bäumen schützt den Hafeneingang, hängt aber durch molenartige Felsen mit jener Villenanlage zusammen. Ganz nach vorn führt eine schwanke Brücke von der Insel gegen den Zuschauer her. Zum engen Hafeneingang segelt gerade ein Schiff mit vollgeschwellten Segeln heraus, während zwei andere Masten mit eingezogenen Segeln hinter der Hafenmauer hervorblicken. Im Hintergrunde mufs die Stadt gedacht werden, die aber jetzt völlig verschwimmt. Eine geschäftige Staffage belebt das Bild.

Hierher gehören denn auch mehr oder weniger die beiden 3,34 M. und 3,35 M. breiten grofsen Bilder des Peristyls der casa della caccia antica. Die Gebäude auf beiden sind halb städtisch, halb ländlich. Das eine, Helb. 1043, ist schon bei den mythologischen Landschaften erwähnt worden, das andere, Helb. 1555, dessen vorderes Wasser vielleicht nicht einmal Meer vorstellen soll, wäre ebenso passend zu den reicher ausgestatteten Villenlandschaften gezogen worden. Doch gibt gerade die Vielheit der Gebäude diesen Bildern einen halbstädtischen Anstrich. Die unpassende Staffage, die jedoch weder auf dem einen noch auf dem anderen dieser Bilder mehr erkennbar ist, hat Helbig[87]) bereits getadelt. Ueberhaupt fallen diese Gemälde mehr durch ihre Gröfse auf, als dafs ihre Motive besonders charakteristisch oder anziehend wären.

Viel charakteristischer sind viele verkleinerte städtische Vedutenbilder. Hier thürmen im Hintergrunde sich Häuser über Häuser, drängen sich Dächer an Dächer. Tempelgiebel ragen dazwischen hervor, und hie und da kommt ein Baum zum Vorschein. Mählig senkt die Stadt sich so zum Hafen hinab, von dem aus oft erstaunlich reich mit Statuen geschmückte Molen in die See hinaus gebaut sind, während Schiffe den Wasserspiegel beleben und eine bunte, vielgeschäftige Staffage, unter denen Angler und Lastträger gewöhnlich sind, den Hafendamm und den Quai beleben. Einige der vorzüglichsten dieser Darstellungen sind bereits in den Pitture d'Ercolano publizirt worden[88]), andere befinden sich noch unpublizirt an Ort und Stelle, oder im Museum von Neapel[89]). Eine sehr einfache aber anmuthige Hafendarstellung reproduzirt unsere Tafel IX nach einem Bilde, bunt auf weifsem Grunde, in einem der

---

[86]) Identisch mit 1572 b. Helbig läfst das Schiff auf dem einen Bilde zum Hafen hinein, auf dem vermeintlich anderen hinaussegeln. In Wirklichkeit segelt es hinaus.

[87]) Untersuchungen S. 103 u. 104.

[88]) II. p. 137 = M. N. LXIII. 14 und LXV. 3, II. p. 277 und p. 281 oben = Kreidebild. M. N. LXI. 202 b. c. II. 4. 295 oben (das bedeutendste Bild dieser Art vortrefflich abgebildet) = M. N. LXVII. No. 17. III. p. 47 = M. N. LXVI. No. 6 (so zerstört, dafs es ohne die Beschreibung nicht mehr zu erkennen) u. A.

[89]) Z. B. M. N. LXI. 23 (grofse unpublizirte Stadtvedute Br. 1,98 M., H. 0,60 M.), LXIII. 15 (Gegenstück zum vorigen. B. 1,52 M., H. 0,53 M.), LXVII. 16 (Br. 1,07 M., H. 0,69 M.), auch LXIII. 20. 6 = Helb. 1573.

vor einigen Jahren ausgegrabenen Häuser in der siebenten Region, nahe dem Marmorbrunnen. Häuser und Seestädte dieser Art haben sich die ganzen Küsten Italiens entlang gezogen. Die Landschaftsbilder reproduziren sicher zum Theil den Eindruck, den Städte, wie Bajae, Puteoli, Neapel, Herkulaneum u. s. w. in der früheren Kaiserzeit, vom Meere aus gesehen, gemacht haben.

So leiten uns die städtischen Prospekte hinüber zu den eigentlichen Marinebildern. Das Entscheidende für die Zugehörigkeit zu dieser Klasse muss das Vorwiegen des Meeres und der auf dem Meere sich befindlichen Staffage von Schiffen in dem Gesammteindruck sein. Gleichwohl würde ich einige ganz von reich bebauten Ufern umkränzte Meerbuchten hierherzählen, wie die Pitt. d'Erc., I, tav. 46, p. 243 abgebildete Landschaft (HELB. 1581), die zu den anmuthigsten Darstellungen der ganzen kampanischen Prospektenmalerei gehört. Ferner reihen sich hier eine Anzahl von Insellandschaften an. So das interessante Bild Pitt. d'Erc., II, tav. 50, p. 273 = HELB. 1575, ferner das grosse Bild Pitt. d'Erc. I, tav. 45, p. 239 = HELB. 1580, auf dem die Schiffe, deren eines zerschellt ist, jedoch das Hauptinteresse erregen. Diese letzteren Bilder, sowie das hübsche Inselbild, Pitt. d'Erc. I, S. 55, welches nach HELBIG »die eigenthümlich melancholische Stimmung einer Strandgegend verwirklicht« [90]), existiren nicht mehr. Auch das so gut wie zerstörte Bild des kleinen Atriums der casa della piccola fontana (gelb in gelb), GELL 1832, Vign. 21 stellt sehr bedeutende Baulichkeiten auf schroffem Felseneiland, wie es scheint, dar. — Eine Insellandschaft, in der das Interesse an den einzelnen durch Brücken verbundenen Inseln mit ihren Baulichkeiten vorwiegt, ist nach dem Bilde M. N. LXI, No. 6 auf unserer Tafel VIII reproduzirt. Ferner gibt es eine nicht unbedeutende Anzahl kleiner Seestücke, die entweder nur noch in nebelhafter Ferne einige Säulenbauten des Hafens aus dem Meere hervorblicken lassen, oder auch die letzten Reste des festen Landes am Horizonte verschwinden liessen. Das Meer selbst wird auf Bildern dieser Art jedoch kaum zum malerischen Vorwurf gemacht, sondern die Schiffe, die bald friedlich nebeneinander einherrudern oder mit geschwellten Segeln dahin gleiten, bald aber in heisser Seeschlacht begriffen sind, so dass manchmal eines von ihnen schon im Versinken ist, flössen das Hauptinteresse ein. Bilder dieser Art haben besonders die Wände des Isistempels und des Pantheons geschmückt [91]). Der Versuch, das Meer bewegt darzustellen, ist kaum je gemacht. Nur die Poesie des ruhigen Meeres und der Meeresbuchten und Küsten war den Alten geläufig.

Wir verlassen jetzt den heiteren Golf von Neapel und wenden uns den unwirthlichen Einöden der von wilden Thieren bevölkerten Berge zu. Landschaften mit wilden Thieren gehören ebenfalls zu den häufigeren in Pompeji. Auch sie kommen in verschiedenen dekorativen Gruppen vor, theils arabeskenhaft verflüchtigt auf dem farbigen Grund von Sockeln u. s. w., und dann nur durch einen Baum und den Rasengrund landschaftlich ausgestattet [92]), theils umrahmt und blauhimmelig, dann aber doch meist nur kleiner Art [93]),

---

[90]) Untersuchungen, S. 99.

[91]) HELB. 1576, 1577, 1578, 1579. Eine schöne farbige Kopie eines der Bildchen des Isistempels in meinem Besitze. Vgl. noch Pitt. d'Erc., III, p. 7 u. p. 13.

[92]) Eine sehr häufige Art, z. B. P. d'Erc. II, p. 27, III, p. 89, 99. Siehe HELBIG Wandgemälde S. 399.

[93]) Z. B. HELBIG, 1521, 1521 b, 1588, 1590, 1596 und sonst.

theils ganz grofs, ganze Wandflächen einnehmend, wie die grofsen Profpektenbilder oder Gartenmalereien. Das bekanntefte Thierftück diefer letzteren Art ift das grofse Bild der casa della caccia antica, die eben nach ihm den Namen hat, aber noch in einer ganzen Reihe anderer pompejanifcher Häufer habe ich ähnliche Darftellungen oder Refte derfelben gefunden [94]. Die Art und Weife, wie die Thiere diefen Landfchaften einverleibt find, ift eine fehr verfchiedene. Bald jagen die reifsenden Thiere die harmlofen Rehe, Hirfche oder Antilopen, bald beftehen fie wüthende Kämpfe gegeneinander, oder Männer find als Jäger dargeftellt, oder wenn keine Menfchen, fo doch ihre Hunde. Mitunter aber fcheint es auch, als hätten die Menfchen Mühe, fich gegen anftürmende wilde Thiere ihrer Haut zu wehren. Dann aber fcheinen die Thiere auch wohl einmal in friedlichem Verkehre mit einander zu ftehen, vielleicht fogar, dafs eine Fabel veranfchaulicht wird [95]), und endlich kommt es vor, dafs eine grofse Schaar von Thieren aller wilden und zahmen Arten in einer grofsen Schaudarftellung, als hätten fie eben die Arche Noah verlaffen, neben und über einander gruppirt find, unter ihnen die Schlange am Baume, wie in den chriftlichen Paradiesesdarftellungen [96]).

Die Landfchaft ift auf faft allen diefen Bildern eine einfame öde Felsgegend, höchftens von einem Bergftrome durchtobt oder von einem verlaffenen Baume befchattet, aber die Landfchaft tritt auch auf faft allen diefen Bildern völlig zurück hinter den oft lebensgrofs dargeftellten Thieren. Das Intereffe an den Thieren gab diefe Darftellungen ein, nicht das Intereffe an der Landfchaft. Diefe Bilder find daher nur im uneigentlichen Sinne zu den Landfchaften zu zählen, und ich habe daher gerade hier kaum Grund zu längerem Verweilen. Doch will ich einiges Bemerkenswerthe hervorheben. Auf dem Bilde des Vic. del balcone pensile, wo ein Eber in einem mit Schilf bewachfenen Sumpfe gegen einen Bären anftürmt (HELB. 1585) ift in der Mitte doch der tänienumwundene heilige Baum mit feiner Säule und der ithyphallifchen Priapherme dargeftellt. Sehr bedeutend ift die Landfchaft auf dem grofsen Wandbilde der casa delle quadrighe, deffen Thiere HELB., No. 1586, befchrieben hat. Vorn fchimmert ein fumpfpflanzenreiches Gewäffer, dem das Waffer aus vier Quellen zuftrömt. Im Uebrigen befteht die rechte Hälfte des grofsen Bildes aus gelben und röthlichen, feltfam getreppten und über einander gethürmten Felfen, die linke Seite enthält mehr Niederung und Grün von Schilf und Bäumen u. f. w. Von den kleinen Thierlandfchaften find die fchönften wohl die der casa di Mario Lucrezio. Eine derfelben (HELB. 1521 = M. B. XIV, 44) befitze ich in farbiger Kopie von Krohn. Ein Eber wird hier von zwei Hunden geftellt, und es ift in der That bewundernswerth, mit wie Wenigem und Flüchtigem der Künftler ein äufserft lebendiges Motiv zur Anfchauung gebracht hat. Gleichwohl feffelt in diefem Bildchen die Landfchaft: es ift eine ganz einfame Felfenwildnifs, nur mit wenigen Bäumen beftanden, aber auch hier ift mit wenigen flüchtigen Pinfelftrichen ein Ganzes von romantifch anfprechendem Eindrucke gewonnen [97]).

[94]) Die grofse Jagd HELBIG 1520. Andere Thierftücke HELBIG 1583, 1584, 1585, 1586. 1587.

[95]) HELB. 1583, 1584. Unterfuchungen S. 92—93.

[96]) In einem vor einigen Jahren an der Strada marina ausgegrabenen Haufe. Vgl. HELBIG Unterfuchungen S. 311. 312.

[97]) Die Mafse, die bei HELBIG fehlen, find Br. 0,45 M., H. 0,18 M.

Haben uns manche der zur Klasse der Thierlandschaften gehörenden Bilder, wenigstens ihren Bewohnern nach und der Intention des Künstlers gemäss, auch wohl der Gegend nach in fremde Länder entrückt, so gibt es eine andere Klasse von Landschaften, deren Prinzip es ist, fremde Gegenden darzustellen. Dies sind die ägyptischen und ägyptisirenden Landschaften, deren wir eine ganze, in Mosaik dargestellte, Reihe kennen gelernt haben. Der Nil mit seinen Wundern hatte die Phantasie der Italiener mächtig gefangen genommen. Aegypten war der Hauptsitz der hellenistischen Kultur geworden. Durch die Vermittlung der Alexandriner war den Römern ein Theil ihrer griechischen Bildung zugekommen. Im Gefolge der hellenistischen Bildung traten daher auch bald ägyptisirende Elemente in den Anschauungskreis der Italier ein. Besonders der Isisdienst war es, der sich seit unserer Zeitrechnung etwa in Italien einbürgerte. Wir wissen, dass auch Pompeji seinen Isistempel hatte. Dass unter diesen Umständen auch Nildarstellungen unter den Landschaftsmalern beliebt wurden, ist nur natürlich. Bald stellte man den heiligen Strom in seiner Urwildniss dar mit seltenen Wasserpflanzen, Krokodilen und den üblichen Vögeln, bald bevölkerte man ihn mit jenen zwerghaften Karrikaturgestalten, den durch den Mythus dorthin versetzten Pygmäen, die theils von ihren Binsenhütten oder Böten aus ihre Kämpfe mit den Ungeheuern des Flusses zu bestehen haben, theils, ausgelassen, in cynischen Unanständigkeiten sich ergehen; bald aber fügte man auch die civilisirten Gegenden Aegyptens hinzu und stattete die Landschaft reich mit phantastischen Gebäuden und Palmen aus. Es bildeten sich offenbar gewisse Schemata, nach denen diese Gegenstände angefertigt wurden, aber Phantasie und Laune gaben den Darstellungen zugleich etwas Willkürliches. Schon K. O. Müller hat bemerkt[97]), dass diese Landschaften in der Phantasie der damaligen Zeit eine ähnliche Rolle spielen mochten, wie etwa die chinesischen Landschaften im vorigen Jahrhundert. Grosse ägyptisirende Darstellungen haben sich, was Niemanden Wunder nehmen wird, besonders im Isistempel gefunden, ebenso hier die kleinen umrahmten Bildchen, die mit grösseren Wandstücken in's Museo nazionale gebracht sind[98]). Friesartige, ägyptisirende Darstellungen haben sich in den grossen Thermen und in der casa di Sallustio gefunden. Verschiedene, bedeutende, aber bisher kaum beachtete ägyptische Landschaften habe ich auch in der casa della caccia antica gesehen und in meinen Notizen beschrieben, andere in andern Häusern. Manche von ihnen sind publizirt oder doch beschrieben[100]). Der landschaftliche Inhalt ist keineswegs immer bedeutend, vielmehr fällt oft der Karrikatur oder dem Gethier das Hauptinteresse zu. Landschaftlich am bedeutendsten sind jedenfalls die fünf grossen Darstellungen von Heiligthümern aus dem Isistempel, Helb. 1571. Das Bild oben auf der Südwand des Xystos der Casa d'Apolline, von Helb. 1546 b als ägyptische Landschaft beschrieben, enthält aber meiner Meinung nach Nichts Derartiges. Das Krokodil ist ein Boot. Pygmäen sind nicht dargestellt, vielmehr ist das ganze eine gewöhnliche grosse Uferlandschaft, wie sie oft vorkommen. — Nachdem ich übrigens oben verschiedene ägyptisirende Mosaike beschrieben habe, kann ich mir hier ein näheres Eingehen auf einzelne dieser Darstellungen ersparen.

---

[97]) Handbuch (Welcker 1846) S. 764, Anm. 3.
[98]) Von einem derselben besitze ich eine farbige Kopie von Krohn.
[100]) Helbig 1538, 1539, 1540—45, 1566—1571.

Die Klassifizirung eigentlicher Landschaften könnte hiermit wohl erschöpft sein. Naturbilder kleinerer Art gibt es unzählige. Einige derselben, wie die sehr häufigen Ententeichdarstellungen[101], haben oft noch einen durchaus landschaftlichen Anstrich, andere gehen in die Stilllebendarstellungen über, noch andere in Thierbilder, noch andere in Ornamente und Arabesken. Ihre nähere Beschreibung wäre überflüssig, ihre Aufzählung unmöglich.

Jede Klassifizirung der kampanischen Wandgemälde wird an zwei Uebelständen leiden. Der eine besteht darin, dass ein bedeutendes Material übrig bleibt, welches in keiner der Klassen recht untergebracht werden kann. Ja, es gibt eine ganze Reihe von hübschen, von bedeutenden Landschaften, die Elemente von allen der zuerst genannten Klassen in sich vereinigen. Die Natur, die wirkliche Landschaft, klassifizirt sich eben nicht. Ich möchte in der Vermischung solcher Elemente der verschiedenen Klassen weniger eine Unbeholfenheit oder Laune des ausführenden Kunsthandwerkes erkennen, als ein unbefangenes, vielleicht manchmal kritikloses Aufnehmen aller landschaftlichen Motive, die in der Wirklichkeit sich ähnlich darboten.

Der zweite Uebelstand solcher Klassifizirung besteht in der Auseinanderreissung von Gegenstücken, die neben einander gewürdigt werden müssten. Gewiss konnte Helbig nicht wohl anders, als sein Verzeichniss nach den Gegenständen ordnen. Wenn aber z. B. die drei grossen Landschaften der casa della caccia antica in drei, diejenigen der casa della piccola fontana in zwei verschiedenen Abtheilungen abgehandelt werden und zwar zwei so nah verwandte, unmittelbare Gegenstücke in demselben Zimmer bildende Darstellungen, wie No. 1521 und No. 1588 in ganz verschiedenen Abtheilungen untergebracht werden, weil das eine zwei Löwen in einer Felsenlandschaft darstellt, das andere aber zwei Hunde und einen Eber in einer gleichen Landschaft, so ist das gerade bei der dekorativen Bedeutung aller kampanischen Wandmalerei ein Uebelstand, der wenigstens die Uebersicht des Zusammenhanges sehr erschwert[102].

Um diesem Uebelstande für den Zweck dieser Schrift zu begegnen, will ich die Landschaftsgemälde einiger mit solchen besonders reich geschmückten pompejanischen Häuser im Zusammenhange betrachten.

Betreten wir zunächst die casa della caccia antica in der Strada della fortana No. 14[103]. Gleich im Atrium finden wir die Personifikationen der Jahreszeiten. Nur der Herbst und der Winter sind erhalten (H. 987 und 998), aber Frühjahr und Sommer werden auch nicht gefehlt haben. Ein Bezug zur Natur empfängt also den Eintretenden sofort. Wir treten in das erste Zimmer rechts vom Atrium. Die Hauptfarbe der Wände ist weiss. In ihnen befanden sich die nachgeahmten Tafelbilder der Fischerin (H. 346) und der Leda (H. 145), befand sich das Bild der Danae (H. 116). Ueber jeder dieser Darstellungen, so zu sagen im zweiten Stock der gemalten leichten Scheinarchitekturen befanden sich kleine, dunkel umrahmte Landschaften (Br.

101) Z. B. Pitt. d'Erc. I p. 93 u. 97.

102) Helbig selbst hat seinem Werke durch den sorgfältigen topographischen Index Abhülfe geschafft.

103) Ins. XVIII (Fiorelli). Ich bedauere, dem Wunsche der neapolitanischen Gelehrten, die alten farbigen Benennungen der Häuser und Strassen Pompejis mit der Bezeichnung nach Region, Insel und Nummer zu vertauschen, nicht nachkommen zu können. Jene prägen sich dem Gedächtniss ein, diese nicht. Vgl. Giorn. d. Scavi N. S. Vol. I, (anno 1) Vorwort.

0,36 M., H. 0,18 M.). Erhalten sind die beiden über der Fischern und über dem ausgebrochenen Danaebilde, wogegen die Wandfläche der Leda zerstört ist. Die Landschaften haben zur Klasse der Villen gehört. Portiken unter Bäumen, Berge im Hintergrunde, vorn das Meer schliessen sich in natürlichen Farben zu hübschen Bildchen zusammen. — Das zweite Zimmer rechts vom Atrium ist an allen drei Wänden mit einer jener reichen bunten phantastischen Architekturenmalereien überzogen. Ueber dem Achillesbilde (H. 1302) blickt ein schöner Eichbaum mit knorrigen Aesten und grün und rothem Laube hinter der Scheinarchitektur hervor. — Im Tablinum empfangen uns, unter anderen Bildern, zwei der schönsten schwebenden Gruppen auf blauem Grunde (H. 1953), von JAHN für allegorische Darstellungen der Morgendämmerung und der Nacht erklärt, also ebenfalls personifizirte Naturstimmungen. Die Predellen desselben Zimmers weisen in der Mitte der beiden gegenüberliegenden Wände zwei umrahmte, blauhimmelige ägyptische Landschaften auf. Die eine derselben, in ganzer Ausdehnung (Br. 1,12 M., H. 0,22 M.), aber schlecht erhalten, zeigt in der Mitte einen Tempel, vorn den Nil, Schiff und Bäume. Rechts öffnet ein Hippopotamos nach zwei fliehenden Pygmaien den Rachen, links sind andere Thiere und andere Pygmaien erkennbar. Von dem Gegenstück ist nur ein Drittel erhalten. Ausser diesen Mittelbildern enthalten die Predellen desselben Zimmers aber noch eine Reihe anmuthiger Erotenjagdbilder, die in Naturfarben auf den weissen Grund gesetzt sind (H. 819) und den halblandschaftlichen Naturbildern durch den grünen Rasen, Bäume und Felsen sich anreihen. — Hinter dem Tablinum gelangen wir in's Peristil, und hier befinden wir uns jenen ganz grossen Landschaften gegenüber, die diesem Hause einen besonderen Ruf verschafft. An der längeren Wand zur Rechten befinden sich nebeneinander die beiden grossen Landschaften, HELB. 1555 und 1043: dem Eintretenden zunächst das grosse Prospektenbild mit Heiligthümern, Villenanlagen u. s. w., dann das ähnliche Bild mit Polyphem und Galateia, auf beiden wiegt das Element der Architekturen vor. Die Ausführung ist sehr flott und flüchtig, der Gesammteindruck heiter phantastisch, aber etwas zerrissen. Zu 1553 bemerkt HELBIG, »füllt beinahe die ganze Wand«, zu 1043 gar ohne Einschränkung: »füllt die ganze Wand«. Letzteres ist sicher unrichtig, aber auch Ersteres nicht genau. Die Gemälde bilden vielmehr nur Bestandtheile einer vielseitigeren Wanddekoration. Sie selbst sind oben giebelförmig geschlossen und heben sich von einem hochrothen Wandgrunde ab, der sie doch mehr, als rahmenförmig, umgibt. Vielleicht könnte man diese beiden Bilder noch am ersten von allen pompejanischen als Ausblicke aus Wandöffnungen betrachten. Darunter läuft ein gelber Sockel entlang, und in diesem befinden sich drei blaue Felder, von denen das mittlere mit einer schönen, natürlichen Pflanze geschmückt ist, während die anderen beiden Seethiere enthalten. Oben über dem rothen Wandgrund aber befindet sich noch ein Wandtheil, der vielleicht ebensogut als Attika, wie als Fries bezeichnet werden könnte, und in diesem, über den beiden grossen Landschaften, von derselben Breite, wie diese, und über 1 M. hoch, befinden sich noch zwei grosse, nur leider arg verletzte Nilstücke. Auch über den Säulen des Peristyls haben an ähnlicher Stelle ähnliche Bilder gesessen. — An der Schmalwand des Peristyls endlich, den Eintretenden gerade gegenüber befindet sich die grosse Thierhetze H. 1520. Dieses 5,50 M. breite Bild ist landschaftlich, wie schon bemerkt, höchst unbefriedigend. Dekorativ gehoben aber wird es durch zwei 0,88 M. breite Gartendarstellungen, die es in seiner ganzen Höhe pilasterartig einfassen, unten

von gelbem, oben von rothem Grunde sich abhebend, sogar mit tempelartigen Gebäuden verziert — Endlich finden sich noch Reste einer flüchtigen Marine oder Hafenvedute oder Villenlandschaft in einem kleinen Felde der Wand links vom Peristyl. Das Ganze wirkte also überaus bunt und war reichlich mit landschaftlichen Darstellungen durchwoben. In der That haben wir Landschaftsbilder oder landschaftsartige Darstellungen fast aller Klassen in diesem Hause gefunden.

Noch reicher war in dieser Beziehung die casa della piccola fontana, strada di Mercurio No. 35, bedacht. Das Haus hat zwei Atrien. Treten wir zunächst durch den Haupteingang in das grössere Atrium ein und wenden uns dem ersten Zimmer links zu, so wird unser Forschen nach landschaftlichen Darstellungen sofort belohnt. Am Sockel spriessen auf rothem Grunde grosse Blattpflanzen mit lilienartigen, etwas stilisirten Blüthen. Von den acht grossen weissen Wandfeldern, die das Zimmer über jenen rothen Sockeln an drei Seiten umgeben, enthalten die mittleren der Langwände je eine überaus anmuthige Berglandschaft mit Bäumen, Portiken, rothdachigen Gebäuden und idyllischer Staffage. Mit breiter Pinselführung sind sie keck in Naturfarben, aber unumrahmt und daher ohne blauen Himmel, auf die Mitte des weissen Grundes gesetzt. Trotzdem machen sie einen wohlkomponirten Eindruck. Die eine, zur Linken des Eintretenden (B. 0,37 M., H. 0,32 M.) ist sehr ungenau bei Gell, Pompejana (1832), Vign. 13 über Kap. VI, abgebildet, die andere (B. 0,37 M., H. 0,32 M.) besitze ich in hübscher farbiger Kopie von Krahn. Die übrigen Wandfelder desselben Zimmers enthalten in der Mitte, ebenfalls unumrahmt auf weissem Grunde, nur kleinere Naturbilder [104]. Zu beiden Seiten der genannten Landschaften sind es dionysische Thiere mit dem landschaftlichen Hintergrunde eines Baumes, an den beiden Wandfeldern der Schmalseite aber sind es Vögel in ähnlicher Umgebung. Oben über jenen vier dionysischen Thieren sind aber noch vier kleine blauhimmelige umrahmte Prospektenlandschaften mit Säulenhallen am Meere u. s. w. dargestellt (B. ca. 0,32 M., H. 0,12 M.). — Treten wir jetzt in das dritte Zimmer rechts vom grossen Atrium, so sehen wir zunächst vom Boden aufstrebende anmuthige Gewächse den gelben Sockel schmücken, ausserdem ist dasselbe rechts und links vom Eintretenden mit je einer kleinen umrahmten Landschaft in der Mitte verziert. Es sind kleine Vedutenlandschaften mit zypressenbeschatteten Prachtbauten am Meere in der bekannten Art, blauhimmelig und mit geschlossenem Hintergrunde (B. ca. 0,33 M., H. 0,17 M.). Dagegen enthält die dem Eintretenden gegenüber liegende Wand mitten in dem Hauptfelde zwei wirkliche, ähnliche, doch mehr in die Klasse der Heiligthümer hinübergreifende kleine Landschaften. Gehen wir jetzt zurück und betreten das kleine Vestibulum, so sehen wir hier am rothen Sockel Lilienpflanzen mit Blättern und Blüthen spriessen. Darüber aber, braunumrahmt in den gelben Wandflächen, doch selbst nur braun und weiss bei durchgehendem gelbem Grunde ausgeführt, sind je rechts und links kleine Landschaften mit Gebäudekomplexen, Pflanzen und Bäumen sehr roh hineingeschmiert (B. ca. 0,30 M., H. 0,11 M.). Wir gehen weiter und gelangen in's kleine Atrium. Am rothen Sockel spriessen theils lilienartige Gewächse, theils Ranken, die sich zwischen Gestellen hinziehen. Drüber aber befinden sich an den gelben Mittelwandfeldern einander gegenüber die Reste zweier

[104]) Drei derselben von Helbig, Wdgm., Nachträge, S. 456, kurz beschrieben.

grofserer monochromer Landfchaften hochgebaute Stadtveduten oder Gebäudekomplexe, die unumrahmt mit hellen Lichtern und braunen Schatten auf den gelben Grund gefetzt waren. Die eine derfelben ift von GELL, Pompejana 1832, Vign. 21, abgebildet. Das andere ift ähnlich, wie Vignette 4 derfelben Publikation. Beide find fo gut wie ganz zerftört. — Das erfte Zimmer links von diefem kleinen Atrium enthält kleine ftillebenartige Thierftücke ohne landfchaftlichen Zufammenhang. Nur die »frutti di mare« unter dem Fenfter, HELB. 1706, liegen im weifsen Sande am blauen Meeresrande. — Das kleine Tablinum enthält an den oberen Wandflächen in der Mitte jedesmal einen ftattlichen Baum, der auf weifsem Grunde hinter der Architektur hervorragt; daneben an allen drei Wänden je eine kleine förmlich umrahmte Landfchaft, fechs im Ganzen, meift der Klaffe der Villenlandfchaften angehörig, ganz flüchtig und dekorativ, nur als Beftandtheile jener gemalten Scheinarchitektur wirkend. — Am reichften ift auch hier das Periftyl mit Landfchaften bedacht. Es läfst fich in ein äufseres und inneres eintheilen, welche durch die Säulenftellung gefchieden werden. Die Wände des äufseren Periftyls find über einem gelben, mit Seewefen verzierten Sockel, in dunkle, fchwarzblaue Felder eingetheilt, in deren Mitte fich jedesmal, unumrahmt auf den Wandgrund gefetzt, eine kleine Landfchaft mit heiligem Baume und Thiere befindet. Ueber diefen Feldern aber hat fich ein grofser Landfchaftsfries hingezogen. Erhalten ift von demfelben, rechts an der Brunnenwand, das Stück, welches HELBIG 1557 befchrieben hat, wo man die Publikationen erwähnt findet, ferner an der Wand rechts vom Eintretenden ein längeres, in der Mitte durchbrochenes Stück. HELB. 1572c hat nur den linken Theil diefer Frieslandfchaft befchrieben. Die rechte, ebenfo grofse Hälfte ift allerdings durch einen breiten, mit Mörtel ausgefüllten Bruch von jener gefchieden, allein die Zufammengehörigkeit beider Theile ift durch die Fortfetzung der Mauer, welche die höhere Teraffe der Gartenanlage vor dem Haufe auf der Infel ftützt, geradezu nachweisbar. Das Ganze ftellt eine fehr reiche Wafferftrafsenlandfchaft mit vornehmen ländlichen Infel- und Uferanlagen dar. Ein heiteres, helles Licht ift über die Gegend ausgegoffen, ein behagliches Leben entfaltet fich in ihr. — Das innere Periftyl enthält denn wieder drei Koloffallandfchaften, die ich alle drei fchon befchrieben habe und daher jetzt nur zu nennen brauche. An der Schmalwand des inneren Periftyls (links) befindet fich die riefige Hafenvedute, H. 1572 = 1572b. Die Langwand wird ungefähr in der Mitte durch das reich mofaizirte Brunnenhäuschen in drei Theile getheilt. Die Wand hinter diefem Brunnen felbft ift in einer Breite von 3,23 M. mit einer wirklichen grofsen Gartenlandfchaft, wie die in Prima porta, bemalt. Sie wird von dem Giebeldache des Brunnens und einer deffen Formen folgenden rothen Umrahmung durchfchnitten und durchbrochen, als ob der Brunnen erft fpäter hinangebaut wäre. Vorn ift ein Stacket gemalt, nur rechts fichtbar, und darüber erheben fich in bunter Mannichfaltigkeit Bäume und Blüthenfträucher. Dazwifchen flattern luftige Vögel in den blauen Himmel hinein oder hüpfen zwifchen den Blumen von Bufch zu Bufch, oder fchaukeln fich auf den Spitzen fchlanker Zweige. Das Ganze ift frifch und grün, duftig und luftig und verhältnifsmäfsig lobenswerth ausgeführt. Links von diefem Wandfelde befindet fich dann die Wand, welche mit der grofsen Villenlandfchaft, H. 1563, gefchmückt ift, rechts die Wand, auf welcher die Dorflandfchaft, H. 1561, dargeftellt ift. — Die drei grofsen Landfchaften diefes inneren Periftyls bilden auf diefe Weife eine Stufenreihe des Inhalts: ländliche Gebäude auf dem Lande, ftädtifche Ge-

hände auf dem Lande und die wirklich städtischen Anlagen. Es sind die drei Klassen, deren einer jede mit Gebäuden geschmückte Gegend anzugehören pflegt — Kleine, jetzt zerstörte Landschaften scheinen auch noch in umrahmten Feldchen der Zimmer rechts vom Peristyl angebracht gewesen zu sein. In der That muss der Besitzer dieses Hauses oder sein Dekorateur eine herzliche Freude an der landschaftlichen Natur und ihrer Darstellung gehabt haben.

Es wäre verlockend, auch die casa d'Apolline und die casa dei Dioscuri noch im Zusammenhange zu betrachten, aber es würde mich zu weit führen. Ich hatte versprochen, die kampanischen Landschaftsgemälde in diesem Kapitel noch von einem vierten, dem historischen Standpunkte aus zu gruppiren.

IV. Diese Gruppirung aller kampanischen Wandgemälde vom historischen Standpunkte aus durchzuführen, war der Zweck, den Helbig sich in seinen oft angeführten »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« (Leipzig 1873) gesetzt hatte. Die Lösung dieser Aufgabe bildet den Inhalt des Buches. Helbig ist hier auf die landschaftlichen Darstellungen, welche seinen Untersuchungen die besten Anhaltspunkte darboten, wiederholt zurückgekommen. Die von den Landschaften handelnden Abschnitte sind fast die ausgeführtesten seines Werkes [165]). Da ich nun die Resultate dieser Untersuchungen Helbig's so gut wie einwendungslos anerkenne, so bliebe mir hier eigentlich nichts weiter zu thun übrig, als dieselben kurz zusammenzufassen. Indessen darf ich sagen, dass ich schon vor dem Erscheinen von Helbig's »Untersuchungen«, freilich zum Theil durch denselben Gelehrten angeregt, mir den Stoff ähnlich zurechtgelegt hatte. Ich darf daher auch hier wohl versuchen, ohne für jeden einzelnen Satz auf Helbig zurückzuweisen, den Gegenstand selbständig zu behandeln, wobei sich vielleicht doch einige neue Gesichtspunkte ergeben werden. Nur das bemerke ich noch im Voraus, dass sich gerade in dieser Beziehung Helbig's mehr den Dichtungen folgende inhaltliche Gruppirung als fruchtbar erwiesen hat. Uebrigens habe ich die hier einschlagigen Fragen zum Theil im zweiten Kapitel dieses Abschnittes (oben, S. 220 ff.) bereits so ausführlich behandelt, dass ich mich unter Berufung auf das dort Ausgeführte hier allerdings kurz fassen kann.

Die Fragen lauten also: Wer hat die kampanischen Landschaftsgemälde **ausgeführt?** und wer hat sie **erfunden?** Die erste Frage ist leicht zu erledigen. Es sind zweifelsohne die pompejanischen Zimmerdekorateure gewesen, welche auch die Landschaften gemalt haben. Verschiedene Hände sind deutlich erkennbar, bessere und schlechtere, sorgsamere und flüchtigere. Es verhält sich in dieser Beziehung mit den Landschaften nicht anders, als mit den übrigen Gemälden. Dass die nachgeahmten Tafelbilder von anderen Händen ausgeführt, als die umrahmende Scheinarchitektur und die ornamentalen Bildchen, die Bestandtheile derselben bilden, ist nicht sonderlich wahrscheinlich, weil die dekorative Einheit jedes einzelnen Zimmers auch die Behandlungsweise der eigentlichen Gemälde mitumspannte. In demselben Zimmer ist meist Alles aus einem Gusse. Dass es aber besondere Künstler gegeben, welche die ganz grossen Wandgemälde, die Gartenmalereien und die kolossalen Prospektenlandschaften ausgeführt, ist auch nicht nachweisbar. In Betreff der ausführenden Hände können wir nicht mehr sagen, als dass

[165]) Für diese Fragen besonders S. 104—169. S. 291—306. S. 320—347.

ſie durchſchnittlich ſehr geſchickten und routinirten Kunſthandwerkern angehört haben. Einige derſelben mögen wirklichen Künſtlern nahe gekommen ſein. Doch zeigt kein kampaniſches Landſchaftsbild eine ſo geſchickte Hand, wie die der Gartenmalerei von Prima porta, die allein von allen erhaltenen antiken Gemälden wir ja auch mit dem kunſthiſtoriſch bekannten Namen des Ludius in Verbindung bringen zu können geglaubt haben. Kein Name eines der pompejaniſchen Künſtler iſt uns erhalten. Ob dieſe Namen griechiſch, römiſch oder oskiſch gelautet, kann uns ziemlich gleichgültig ſein. Daſs Griechen unter den Malern geweſen, machen die griechiſchen Inſchriften einiger kampaniſchen Gemälde wahrſcheinlich. Daſs aber auch Römer in dieſem Fache gearbeitet, beweiſt das Beiſpiel des Ludius in Rom.

Viel wichtiger iſt die zweite Frage: Wer hat die kampaniſchen Landſchaften erfunden? Haben jene kampaniſchen Handwerker Alles aus eigener Phantaſie geſchöpft, oder haben ſie Vorbilder benutzt? Und wenn ſie Vorbilder benutzt haben, welches Urſprungs waren dieſe Vorbilder, waren ſie einheimiſcher oder fremder Erfindung? und wie verhielten dieſe Nachbildungen ſich zu jenen Vorbildern?

Zur Beantwortung dieſer Fragen werden wir gut thun, zunächſt die ganze Landſchaftsmalerei als ſolche, dann die verſchiedenen Gattungen, dann die einzelnen Bilder in's Auge zu faſſen.

Was zuerſt die geſammte Landſchaftsmalerei als ſolche anbetrifft, ſo ergibt ſich aus dem geſammten Inhalt des zweiten Abſchnittes und den erſten Kapiteln dieſes letzten Abſchnittes zur Genüge, daſs ſie als ſelbſtändige Kunſt **vor** der Zeit Alexanders des Groſsen nicht wohl exiſtirt haben kann, daſs ſie aber in der helleniſtiſchen, beſonders in Alexandrien anſäſſigen Kulturwelt **nach** Alexander dem Groſsen nicht nur, wie ſich aus der Betrachtung der Poeſie und der ganzen übrigen Kultur ergab, exiſtiren konnte, ja wahrſcheinlich exiſtiren muſste, ſondern auch, wie ſich aus dem Vergleich der Schriftquellen über die antike Landſchaftsmalerei ergab, wirklich exiſtirt hat. Auch haben wir im vorigen Kapitel **römiſche** Landſchaftsmalereien kennen gelernt, die, wie aus dem Mauerwerk zu ſchlieſſen war, dem Ende der Republik oder der erſten Kaiſerzeit angehörten. Davon, daſs die kampaniſchen Wandmaler, die beſonders in Pompeji zwiſchen dem Erdbeben vom Jahre 63 und der Verſchüttung vom Jahre 79 thätig geweſen, die Landſchaftsmalerei überhaupt erfunden hätten, kann alſo keine Rede ſein.

Dagegen könnten doch vielleicht gewiſſe Klaſſen kampaniſcher Landſchaftsbilder in Kampanien ſelbſt erfunden ſein. Drei Möglichkeiten gibt es in dieſer Beziehung. Entweder iſt Alexandrien, reſp. der Hellenismus mit oder ohne Vermittlung Roms die urſprüngliche Heimat gewiſſer Gemäldeklaſſen Kampaniens, oder Rom ſelbſt iſt der Stammort, von dem ſie nach den kampaniſchen Städten verpflanzt worden ſind, oder endlich ſind ſie einheimiſche Produkte kampaniſcher Kunſt und Kultur.

Was zunächſt die Landſchaften mit mythologiſcher Staffage betrifft, ſo ergibt es ſich eigentlich ſchon aus den in ihnen dargeſtellten Mythen, die **ſämmtlich** griechiſchen Urſprungs ſind und die eine Auswahl verrathen, wie ſie den alexandriniſchen Dichtern geläufig war, daſs ihr Urſprung ein helleniſtiſcher iſt. Freilich könnten ſie auch zum Theil römiſchen Poeten, wie Ovid, entlehnt ſein, die ihrerſeits helleniſtiſche Dichter nachahmten; aber die Mattigkeit der italiſchen Künſtler dieſer Zeit auf allen übrigen Gebieten der bildenden Kunſt und insbeſondere der eigentlichen Tafelmalerei läſst es in hohem Grade unwahrſcheinlich erſcheinen, daſs Darſtellungen, wie die des

Ikaros und des Prometheus, um Mythen zu nennen, die uns in landschaftlicher Form vorkommen, erst in dieser Zeit künstlerisch gestaltet worden seien. Auch befinden sich Odysseelandschaften unter den Gemälden, die Vitruv seinen »antiqui« zuschreibt[106]. Jedenfalls also hat es mythologische Landschaften schon in der hellenistischen Welt gegeben. Um so unwahrscheinlicher ist es, daſs einzelne, ganz ähnlich behandelte Stoffe erst durch die Römer oder die Kampaner künstlerisch gestaltet sein sollten[107]. Da übrigens diese Gemälde meist der Gattung der nachgeahmten Tafelbilder angehören, so würden wir durch Plinius doch sicher darüber unterrichtet sein, wenn derartige Gemälde erst in römischer Zeit erfunden worden wären. Daſs also die erste Hauptgruppe der kampanischen Landschaften hellenistischen Ursprunges sei, darf als sehr wahrscheinlich betrachtet werden.

In Betreff der verschiedenen Klassen der zweiten, alle übrigen Landschaften umfassenden Hauptgruppen muſs ich an das im zweiten Kapitel dieses Abschnittes gewonnene Resultat erinnern. Es ergab sich dort[108] schon aus einer aufmerksamen Vergleichung nur der Berichte des Vitruv und des Plinius[109] über die antike Landschaftsmalerei, daſs die Leute, die Vitruv die antiqui nennt und in denen wir mit Helbig die hellenistischen Griechen erkannt haben, nicht nur bereits historische Landschaften, wie z. B. die Ulyssis errationes per topia, sondern auch die durch montes, pecora, pastores bezeichneten idyllischen Landschaften, sowie die den Hintergründen der Bühnen entlehnten Darstellungen, ja, auch die Landschaften mit Tempeln, heiligen Bäumen und Hainen und Quellen (fontes, fana, luci) und Strandlandschaften (portus, promontoria, litora, flumina, euripi) dargestellt haben, wogegen erst in Augustus Zeit als eine der wenigen von Rom ausgegangenen neuen Kunstrichtungen durch Ludius eine weitere Gattung von landschaftsartigen Gemälden aufkam, welche die durch eine reiche und üppige Kultur umgewandelte Natur besonders in ihrem Schmuck von Villen- und Gartenanlagen, dann aber auch ganze Städte und reichbebaute Küsten in vedutenartigen Prospektenbildern wiedergab. Der Zweck der Vorausbehandlung der Schriftquellen im zweiten Kapitel würde verloren gehen, wenn ich das zum Beweise dieses Satzes dort Gesagte hier nochmals wiederholen wollte. Im wesentlichen ist Helbig in seinen Untersuchungen zu denselben Resultaten gekommen[110]. Ich habe nur dem Vergleiche der Stellen des Plinius und des Vitruv eine erweiterte Beweiskraft vindiziert. In der That, wenn die letztere Stelle ohne weiteres beweist, daſs die »antiqui« Odysseelandschaften gemalt (und das beweist sie allerdings), so beweist sie noch klarer (weil der Ausdruck in dieser Beziehung noch klarer ist), daſs die »antiqui« Häfen, Vorgebirge, Küsten, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligthümer, Haine, Berge, Schafheerden und Hirten dargestellt haben. Wo es nach dem Vergleiche der Texte des Vitruv und des Plinius zweifelhaft sein konnte, ob die Erfindung einer gewissen Gattung von Landschaften den »antiqui«, d. h. den hellenistischen Griechen, oder dem Ludius zuzuschreiben wäre, müſste den »antiqui« des Vitruv, als des älteren Schriftstellers, der den Ludius vielleicht

[106]) Siehe oben, S. 222 ff.
[107]) Vgl. Helbig, Untersuchungen, S. 293—294.
[108]) Siehe oben S. 225.
[109]) Plin. N. H. XXXV, 116—117. Vitruv VII, cp. V, § 1.
[110]) Ein Punkt, in dem ich etwas abweiche, ist oben, S. 225, berührt worden.

kaum gekannt, unbedingt der Vorzug eingeräumt werden. Aber ein derartiger Zweifel ist nach dem oben Ausgeführten kaum vorhanden.

Der Versuch HELBIG's, diese Resultate durch einen fein durchgeführten Vergleich der hellenistischen Literatur und der Art der Aeusserungen des Naturgefühls in ihr mit der kampanischen Landschaftsmalerei und ihren Motiven noch sicherer zu stellen[111]) ist sehr verdienstvoll, wenngleich nach allem Gesagten kaum nothwendig.

Die Anwendung dieser Resultate aber auf die kampanische Landschaftsmalerei ergibt sich von selbst. Sie ergibt sich deshalb von selbst, weil alle jene von Vitruv und Plinius genannten landschaftlichen Motive in den kampanischen Bildern vorkommen, ja, mit wenigen, zu nennenden Ausnahmen, deren Inhalt erschöpfen. Die Klassen der heiligen Landschaften, der idyllischen Dorflandschaften, aber auch einiger Küstenlandschaften und der eigentlichen Marinen mit Kriegsschiffen[112]) gehören der Erfindung nach dem Alexandrinismus an, die eigentlichen Seestädte, die Villenlandschaften, besonders mit humoristischer Staffage, die Gartenmalereien gehören dem Ludius, also der ersten römischen Kaiserzeit an.

Nicht genannt sind die Thierstücke und die ägyptischen Landschaften. Schon der Gegenstand der letzteren weist auf den Hauptsitz des Hellenismus, auf das Nilland hin. Auch bemerkt HELBIG[113]) mit Recht, dass, wenn wir annehmen, die vatikanische Nilstatue mit ihrer landschaftlichen Basis gehöre dem Hellenismus an, der Beweis für den hellenistischen Ursprung der Nillandschaften damit schon geliefert sei. Auch der Bericht des Plinius[114]) über ein Gemälde des Nealkes, in welchem er den Nil durch ein Krokodil zu charakterisiren suchte, ist mit Recht zum Vergleiche herangezogen worden. Was aber die Thierstücke anbelangt, so ist bei vielen derselben die Inspiration durch die rohen amphitheatralischen Schauspiele zu klar, als dass man an ihrem italischen Ursprunge zweifeln konnte[115]). Die naturalistische Charakteristik der einzelnen Thiere bei roher Gruppirung und Ueberfüllung der ganzen Bilder bestätigt diese Auffassung. Andererseits ist bekannt, dass Thierdarstellungen schon dem Hellenismus geläufig gewesen[116]), es wäre daher immerhin möglich, dass die feineren dieser Bilder doch in irgend einem nicht näher zu bezeichnenden Zusammenhange mit den »antiqui« stünden.

Noch möchte ich die aufgeworfene Frage in Bezug auf die nur ornamental wirkenden Landschaftstäfelchen zu beantworten suchen, welche mit der von Vitruv (VII, cp. V, § 3) verhöhnten leichten und unnatürlichen Architekturenmalerei eng verknüpft waren. Dass Vitruv jene Dekorationsweise im Auge hat, welche in hundert Zimmern der kampanischen Städte vorkommt, darüber kann nach dem Wortlaute des Textes kein Zweifel sein. »Denn auf den Wänden«, sagt Vitruv[117]), »werden vielmehr abenteuerliche Missgestalten, als wirkliche Nachbildungen von bestimmten Dingen gemalt: an die Stelle der Säulen z. B. werden Rohrstengel, an die Stelle der Giebel

---

[111]) Untersuchungen, S. 294 ff.
[112]) HELBIG, a. a. O. S. 294 ff.
[113]) Untersuchungen, S. 303.
[114]) N. H. XXXV, 142.
[115]) Ich habe an dieses Verhältniss in einem Vortrage erinnert, ehe HELBIG's Untersuchungen hierüber, S. 312, mir bekannt waren. Die Sache ist freilich sehr augenfällig.
[116]) Untersuchungen, S. 309 ff.
[117]) Die gelungene Uebersetzung ist von REBER.

gestriemte und geschweifte Zierrathen mit krausen Blättern und spiralförmig verschlungenen Ranken gesetzt, Lampenständer (Kandelaber) stützen die Tempelchen, über den Giebeln sprossen aus dort wurzelnden Gewächsen mehrere zarte Stengel mit geringelten Ranken, auf welchen in sinnloser Weise Figuren sitzen, ja sogar aus den Blumen, welche aus den Stengeln treiben, kommen Halbfiguren, bald mit menschlichen bald mit Thierköpfen zum Vorschein. Diese Beschreibung passt zum Theil wörtlich auf jene bekannten pompejanischen Dekorationen, deren Bestandtheile unter all' dem anderen tollen Zeug auch oft kleine Gemäldetäfelchen mit Landschaften sind. Vitruv nennt diese Dekorationsweise eine neue Mode (novi mores). Aus dem Zusammenhang des Ganzen geht hervor, daß sie erst gerade etwa zu seiner Zeit, also in der ersten Kaiserzeit[118]) aufgekommen sein kann. Es fragt sich nun ob diese ganze Architekturenmalerei römischer oder hellenistischer Erfindung gewesen. Vitruv nennt gleich darauf den hellenistischen Karier Apaturios von Alabanda[119]) als den, welcher schon früher in Tralles eine ähnliche Dekoration gemalt. Apaturios selbst aber, mit dieser Darstellungsweise verhöhnt, gab sie wieder auf. Wenn also später Andere sie wiederaufgenommen, so ist es doch wohl wahrscheinlicher, daß es abermals Griechen, als daß es Römer gewesen, welche die einmal sicher auf hellenistischem Boden erfundene Manier zur Geltung zu bringen wußten, wenngleich Rom und die romanisirten italischen Städte in dieser späten Zeit der geeignetste Boden waren, die Richtung zur herrschenden Mode zu erheben. Auch entspricht die ganze Art und Weise wohl mehr dem hellenistischen, als dem römischen Charakter. Was nun von dieser ganzen Dekorationsweise gilt, wird auch von Bestandtheilen derselben gelten, die sich so oft in ihr wiederholen, wie die Bildchen der genannten Art. Bei der großen Freiheit und Mannichfaltigkeit in der Ausführung dieser Dekorationen und dem verschiedenartigen, oft bis zur Unkenntlichkeit flüchtigen Inhalt dieser Landschaften folgt für den Ursprung der einzelnen auf ihnen dargestellten Motive jedoch Nichts aus dem Gesagten.

Was also jene Hauptklassen von landschaftlichen Gemälden anbetrifft, so ist es ziemlich klar, welche Motive im Allgemeinen hellenistischen, welche italischen Ursprunges sind. Die Frage aber, ob die kampanischen Landschaftsgemälde italischen Ursprungs auf römischem oder auf kampanischem Boden erfunden seien, wird sich leicht erledigen. Die von Ludius erfundenen Gattungen sind selbstverständlich römischen, nicht kampanischen Ursprungs. Alle genannten italischen Landschaftsgattungen aber mit Ausnahme der Thierstücke, mußten nach Plinius dem Ludius zugeschrieben werden, wie sie sich auch in der römischen Wandmalerei wenigstens annähernd ähnlich gefunden haben. Nur die mit den amphitheatralischen Schauspielen zusammenhängenden Thierstücke konnten daher als Gattung vielleicht kampanischen Ursprungs sein, wie die Amphitheater selbst[120]). Daß die von Ludius erfundenen Villen- und Prospektenbilder in Kampanien besonders Veduten des villenbesäeten Golfes von Neapel enthielten, ist selbstverständlich. Eine eigene und neu erfundene Klasse bilden diese kampanischen Veduten deshalb nicht.

[118]) Siehe oben, S. 221 ff.

[119]) Vgl. BRUNN, Gesch. d. gr. Künstler II, S. 286.

[120]) Vgl. übrigens über die Geschichte des Ueberganges der von der hellenistischen Malerei erfundenen Kompositionen nach Italien HELBIG a. a. O. Abthlg. XXVII, S. 320 ff. Sie ist, sagt HELBIG, [illegible] in tiefes Dunkel gehüllt.

Nach dem sogleich zu Bemerkenden wird das Verhältniss von selbst klar werden.

Ganz anders aber stellt sich die Frage, wenn wir nicht nach dem Ursprung der verschiedenen **Klassen** von Landschaftsgemälden forschen, sondern nach der Erfindung jedes einzelnen Bildes. Wir haben gesehen, dass trotz mancher Landschaftsbilder, die jeder Klassifizirung spotten, sich im Ganzen einige Klassen doch scharf und klar von einander sondern liessen. Innerhalb dieser Klassen herrscht eine grosse **Aehnlichkeit** der Motive, aber mit Nachdruck muss hervorgehoben werden, dass Wiederholungen **gleicher** Motive, wie sie fast von jedem Mythus existiren und oft dutzendweise existiren, unter den Landschaften so gut wie gar nicht vorkommen. Unter dem ganzen reichen Material sind mir nur zwei Fälle vorgekommen, in denen ich von einer **Gleichheit** des Motivs reden möchte. Den einen Fall bilden die beiden besprochenen Dorflandschaften Helb. 1561 (Casa della piccola fontana) und 1562 (Casa d'Inaco ed Io). Den andern Fall bilden zwei Bildchen, welche Häuser unter Fruchtbäumen am Strande darstellen; das eine derselben, Pitt. d'Erc. I. p. 21 befindet sich im Museo nazionale LXV, 17, das andere, P. d'Erc. I. p. 42 ebenda LXV, 1. Nur in diesen beiden Fällen kann man sagen, die Verschiedenheiten der landschaftlichen Motive seien nicht grösser, als bei Figurenbildern desselben Gegenstandes auch, die sich ja ebensowenig ganz genau wiederholen. Besondere Folgerungen möchte ich aus diesen Fällen für ihre Motive nicht ziehen. Es kann ja dieselbe Hand entgegen dem Gebrauche, aus Bequemlichkeit sich einmal wiederholt haben. Dagegen kann man aus der Verschiedenheit aller übrigen Landschaften wohl die Folgerung ziehen, dass der ausführende Kunsthandwerker in der kampanischen Landschaftsmalerei zwar der Gattung nach sich in der Regel an gegebene Ueberlieferungen anschloss, bei der Komposition des einzelnen Bildes aber durchaus selbständig verfuhr. Die Annahme, dass für jedes einzelne Bildchen ein Vorbild existirt habe, wäre zu widersinnig, als dass ich noch ein Wort darüber zu verlieren brauchte. Dasselbe gilt übrigens von dem ganzen rein dekorativen Theile des kampanischen Wandschmuckes. Auch die phantastischen Architekturmalereien wiederholen sich kaum je, wenngleich sie trotz ihrer unerschöpflichen Mannichfaltigkeit einander auf den ersten Blick oft zum Verwechseln ähnlich sehen. Dass einige der besonders schön im Stil der Tafelgemälde ausgeführten Landschaften nicht ausnahmsweise doch Vorbilder ihrer Komposition gehabt haben könnten, braucht damit nicht gesagt zu sein. Meinetwegen mag man gerade die erwähnten Bilder H. 1561 und 1562 zum Beweise dessen anführen. Allein erwiesen ist eine solche Abhängigkeit damit doch nicht, und wenn derartige direkte Vorbilder auch nur etwas häufiger, als ganz ausnahmsweise, vorgekommen wären, so würden sich gerade unter den besseren Landschaftsbildern doch wohl öftere Wiederholungen finden.

Wir kommen somit in Betreff der Befähigung der kampanischen Kunsthandwerker für die Landschaftsmalerei zu etwas anderen Resultaten, als für die Figurenmalerei. Von einer Freiheit zu reden, die der Maler sich im Einzelnen bei der Wiederholung eines bekannten Motivs erlaubt, wäre in der kampanischen Landschaftsmalerei zu wenig gesagt. So **ähnlich** viele Bilder einander sind, sie wiederholen sich nicht. Das Rezept, wie ein solches Bild in einer gewissen Klasse anzufertigen, war vorhanden, aber es war keine Schablone, nicht einmal im übertragenen Sinne des Wortes, denn dass wirkliche Schablonen nicht existirten, ist bekannt. Der Maler komponirte jedes einzelne Landschaftsbild selbständig, wie die Laune des Augenblickes es ihm

eingab. Dafs er dabei die hergebrachten Klaffen oft durcheinanderwarf und Mifchkompofitionen fchuf, ift, wie ich fchon oben bemerkt habe, nur natürlich.

Einige folcher Mifchkompofitionen zeigen aber gerade durch die Rundung, Frifche und Anmuth ihrer Erfcheinung, dafs der pompejanifche Kunfthandwerker oft recht glückliche Infpirationen hatte. Im Allgemeinen beweift die konftatirte Thatfache entweder, dafs die Stubenmaler fich in der Landfchaftsmalerei mehr zutrauten, als in der Figurenmalerei, oder auch, dafs fie die Landfchaften als einen untergeordneten, mit dem Ornament auf einer Stufe ftehenden Beftandtheil ihrer Dekorationen anfahen. Wie dem auch fei, jedenfalls ftellen diefe zahlreichen Landfchaftsbilder von den grofseften bis zu den kleinften gerade wegen ihrer Verfchiedenartigkeit der Phantafie, der Laune und der Gefchicklichkeit der kampanifchen Zimmerdekorateure ein günftiges Zeugnifs aus.

ACHTES KAPITEL.

Der Kunstwerth der antiken Landschaften. Schlussfolgerungen.

Es ift nicht meine Abficht, hier den Gefammtinhalt diefes Buches zu rekapituliren. Den Inhalt des orientalifchen, wie den des voralexandrinifchen Abfchnittes habe ich in deren Schlufskapiteln zufammengefafst. Auch find im vorigen Kapitel diefes Abfchnittes bereits die wichtigften kunfthiftorifchen Konfequenzen aus dem Vergleich der Schriftquellen mit den erhaltenen Landfchaftsbildern gezogen worden. Die Aufgabe, die noch übrig bleibt, ift jetzt daher vor allen Dingen, die zerftreuten Bemerkungen über die künftlerifche Darftellungsweife der griechifch-römifchen Landfchaften zu einer zufammenhängenden Würdigung ihres Kunftwerthes, ihrer Stellung in einer Gefammtgefchichte der Landfchaftsmalerei, zu vereinigen. Wann, wo, und von wem in der griechifch-römifchen Kulturwelt Landfchaften gemalt worden, wo diefelben wieder aufgefunden und aufbewahrt werden, was auf ihnen dargeftellt ift, alle diefe Fragen find bereits beantwortet worden, foweit fie fich beantworten liefsen. Es handelt fich jetzt noch um das Wie? ihrer Ausführung.

Der Kunfthiftoriker wird zwei Mafsftäbe zur Beurteilung der Bedeutung eines Kunftwerkes oder einer Klaffe von Kunftwerken haben. Den erften wird fein eigenes künftlerifches Gefühl, d. h. das künftlerifche Gefühl feiner eigenen Zeit ihm an die Hand geben, er wird geneigt fein, ihn als den abfoluten und normalen gelten zu laffen, wenngleich es fich von felbft verfteht, dafs andere Zeiten andere Normen gewinnen können. Der zweite Mafsftab wird ein entfchieden relativer fein, er wird die Leiftungen einer Kunftepoche im Verhältnifs zu früheren oder gleichzeitigen ähnlichen Leiftungen meffen. Mit dem letzteren Mafsftab mifst der Kunfthiftoriker rückwärts, mit dem erfteren vorwärts bis zu feiner eigenen Zeit, über die er nicht hinaus kann.

Ich beginne mit einer Beurteilung der antiken Landfchaftsmalerei, wie fie uns zunächft in der römifchen und kampanifchen Wandmalerei erhalten

ist, vom Standpunkte des heutigen landschaftlichen Gefühls aus. Für die mehr künstlerische, als historische Würdigung, ist dieser Standpunkt für uns der einzig mögliche, für die Gesammtbeurtheilung der wichtigste. Es kommt nur darauf an, sich den unbefangenen Blick zu bewahren. Die Begeisterung, die wir dem klassischen Alterthume mit Recht auf vielen Gebieten entgegentragen, verleitet uns oft, uns auch für Gebiete der antiken Kultur zu begeistern, die keine Begeisterung verdienen, mindestens, sie zu beschönigen. Ich werde versuchen, diesen Fehler zu vermeiden. Ich kann über die antike Landschaftsmalerei nicht anders reden, als vom Standpunkte eines Kunstfreunds, der die Werke POUSSIN's und CLAUDE LORRAIN's, RUISDAEL's und HOBBEMA's, ROTTMANN's und PRELLER's, CALAME's und A. ACHENBACH's, TH. ROUSSEAU's, DAUBIGNY's und COROT's kennt und zu schätzen weiss. Ich habe damit Werke so verschiedener Eigenartigkeit genannt, dass man nicht fürchten wird, ich würde eigenartige Vorzüge der antiken Landschaftsmalerei unterschätzen.

Die erste Vorbedingung der Vollendung eines Kunstwerkes ist, dass es keine offenbaren technischen Fehler habe, dass das verstandesmässig als nothwendig Erkennbare und handwerksmässig Erlernbare in ihm nichts zu wünschen übrig lasse, dass es richtig sei. Man bilde einen menschlichen Körper mit anatomisch unrichtigen Muskellagen, mit mechanisch unmöglichen Bewegungsmotiven, und die erste Vorbedingung eines vollendeten Kunstwerkes wird fehlen. Die Ausnahmen zu rechtfertigen, in denen der Künstler bei voller Beherrschung der gesetzmässigen Technik absichtlich sich Freiheiten erlaubt, um besondere Wirkungen zu erzielen, ist hier der Ort nicht.

Die Vollendung der griechischen Plastik beruht sicher nicht allein auf jener vollkommenen Richtigkeit, wir vergessen sogar ihre Richtigkeit über ihrer vollendeten Schönheit, aber diese Schönheit würde nicht vorhanden sein ohne jene Richtigkeit.

Die Malerei beruht auf ganz anderen Bedingungen, als die Plastik. Sie ist die Kunst, einen bestimmten Theil der Welt der Erscheinungen auf die Fläche zu bannen. Wie sie dieses richtig thue, dafür gibt die Wiederspiegelung der Aussenwelt auf der Netzhaut unseres Auges den Massstab, die Optik stellt die wissenschaftlichen Gesetze dafür auf, praktisch zeigen es camera obscura und Photographie. Die Lehre von der richtigen Uebertragung eines Theiles der Welt der Erscheinungen auf die Fläche ist die Perspektive.

Es kann nun zwar sehr schöne, in ihrer Art vollendete Werke der Malerei geben, bei denen die Perspektive kaum in Betracht kommt, sie greift dann einzelne Gegenstände heraus und stellt sie ohne Zusammenhang mit dem Hintergrunde dar, aber in diesen Fällen ist die Malerei noch von der Plastik, vom Relief, abhängig, ist sie sich ihrer eigensten Fähigkeiten, ihrer reichsten Darstellungsmittel noch nicht bewusst, oder verzichtet absichtlich auf sie.

Auch die Darstellung einzelner landschaftlicher Gegenstände ist auf diese Weise möglich, aber solche Darstellungen würden wir kaum Landschaften nennen. Die Landschaftsmalerei erheischt die Darstellung eines grösseren Zusammenhanges vom Vordergrunde bis zum Hintergrunde. Eine richtige Landschaftsmalerei ohne richtige Perspektive ist daher nicht denkbar. Auf die möglichen gelegentlichen Abweichungen der malerischen von der mathematischen Perspektive kann ich hier nicht eingehen [1]). Besonders bei Landschafts-

[1]) Vgl. GUIDO SCHREIBER, Malerische Perspektive, § 15, § 34.

gemälden, die so reich mit Gebäuden versehen sind, wie die erhaltenen antiken, wird ein Zweifel, ob das Bild eine richtige oder eine falsche Perspektive habe, auch bei Gestattung mancher Freiheiten nicht leicht aufkommen können.

Die eigentliche farbige Malerei, der die Mehrzahl der antiken Landschaftsgemälde angehört, unterscheidet naturgemäfs zwei Arten von Perspektive: Die Linearperspektive und die Farbenperspektive. Die erste verlangt eine richtige Verkleinerung der Gegenstände, ihre richtige Vertheilung auf der Fläche und daher vor allen Dingen einen richtigen Zug der Linien, der sich bei geradlinigen Gegenständen, bei Gebäuden, am leichtesten kontrolliren und mathematisch nachmessen läfst. Die Farbenperspektive, identisch mit der Luftperspektive, beruht auf der Verschiedenheit der Farbentöne zwischen den entfernteren und näheren Gegenständen, welche dadurch verursacht wird, dafs wir die Gegenstände durch das Medium der Luft sehen, und dadurch variirt wird, dafs die Luft nicht immer und überall den gleichen Grad von Dichtigkeit oder Feuchtigkeit besitzt. Die richtige Farbenperspektive läfst sich daher natürlich nicht mathematisch, sondern nur mit dem Gefühle konstruiren.

Wie verhält es sich nun in der alten Landschaftsmalerei mit der richtigen Perspektive? Was wir aus den Schriftquellen über diesen Gegenstand entnehmen können, habe ich schon früher zusammengestellt [2]). Ich will die Ausführungen nicht wiederholen. Das Resultat war, dafs die Alten sich sowohl mit den optischen Gesetzen der Perspektive wissenschaftlich beschäftigt, als auch in architektonischen Zeichnungen, ja in Malereien dieselben praktisch verwerthet. Nur folgte aus den Quellen nicht, dafs sie eine komplizirtere Perspektive, besonders bei schrägen Ansichten, zu konstruiren verstanden, ja es schien uns wahrscheinlich, dafs sie die Gesetze der Perspektive nur für gerade Ansichten und mehr für architektonische Gegenstände, einschliefslich der Bühnendekorationen, als für gröfsere landschaftliche Kompositionen, verwendet.

Eine Durchforschung der antiken Wandmalerei aus diesem Gesichtspunkt bestätigt diese Annahme auf das Entschiedenste. Die genauesten perspektivischen Konstruktionen finden sich in jener legeren, von Vitruv getadelten Architekturmalerei, welche viele Räume der kampanischen Städte umspannt. Doch sind diese ganzen aus rohrstengel- oder kandelaberhaften Säulchen mit ihren nach innen sich vertiefenden Gesimsen und Gebälken bestehenden Scheingerüste in keinem mir bekannten Falle in ihrer Gesammtheit für einen einzigen Augenpunkt perspektivisch konstruirt. Vielmehr sind es in der Regel nur die unteren Partien, deren Linearperspektive sich streng und einheitlich nachkonstruiren läfst [3]). Die oberen Theile sind theils nach anderen Augenpunkten, theils ganz willkürlich konstruirt. Ueberhaupt gibt es auch eine ganze Anzahl von Wänden, die keine einzige völlig richtige perspektivische Partie aufzuweisen haben, wenngleich der äufsere Anschein einer solchen für den ersten Anblick in der Regel gewahrt ist [4]). Die Scheinarchitekturen mit perspektivisch richtigen Theilen sind aber stets nur in gerader

[2]) S. 162 ff., S. 176 ff., S. 197, 217, 314. Im Allgemeinen POUDRA, L'Histoire de la perspective (Paris 1864).

[3]) Man sehe z. B. die Wand der Casa dei capitelli colorati, ZAHN II 73. Auch die Wände der [illegible] weist richtig perspektivische Partien auf II 54; vgl. noch III 56.

[4]) Z. B. I, 89.

Frontansicht dargestellt, sobald die Darstellung sich komplizirt, hat die richtige Konstruktion ein Ende[5]), wenngleich die Absicht einer solchen überall klar zu Tage tritt. Immerhin aber beweisen die einzelnen in völlig richtiger Perspektive angeordneten Bestandtheile dieser Architekturmalereien (denn der Zufall kann so weit nicht reichen), dafs die Alten in der That für Zeichnungen architektonischer Frontansichten im Besitze der Kenntnifs richtiger perspektivischer Gesetze gewesen sind, wenngleich nicht jeder Dekorateur im Stande gewesen ist, oder es für nothwendig befunden hat, sie anzuwenden. Dasselbe konnten wir auch den Schriftquellen entnehmen. Mehr folgte weder aus diesen letzteren, noch aus dem Augenschein der kampanischen Wanddekorationen.

Anders stellt sich die Frage (wir bleiben zunächst bei der Linearperspektive), wenn wir die Gemälde, die landschaftlichen Hintergründe, die Figurenbilder und die eigentlichen Landschaftsgemälde untersuchen. Die Kenntnifs jener einfachsten perspektivischen Gesetze reicht für sie nicht aus. Da Architekturen auf weitaus den meisten dieser Bilder vorkommen, ist das Nachmessen nicht eben schwer. Ich stelle ungescheut den Satz voraus, dafs sich kein einziges antikes Wandgemälde erhalten hat, in dem eine mit Bewufstsein konstruirte völlig richtige Perspektive nachweisbar wäre. Sodann erinnere ich im Voraus daran, dafs auf allen landschaftlichen Hintergründen der antiken Gemälde der Horizont sehr hoch genommen ist. Verschiedenheiten sind hier zwar bemerkbar, aber gerade auf den Bildern, auf denen es sich um eine Entwicklung der Ferne handelte, ist der Horizont aufserordentlich hoch gelegt. Eine richtige Perspektive wäre aber bei Bildern mit hohem Horizonte ebenso gut möglich und nothwendig, wie auf denen mit niedrigerem. Am besten erscheint die Perspektive noch auf dem schönen Hafenbilde P. d'Erc. I. tav. 46, p. 243 beobachtet zu sein. Schade nur, dafs ich gerade dieses Bild im Museum von Neapel nicht mehr vorfand, mich also nicht einmal von der Richtigkeit der Nachbildung überzeugen konnte. Eine Gefühlsperspektive ist aber auf allen antiken Landschaften durchgeführt. Die Verkleinerung der Gegenstände im Hintergrunde ist zwar nicht immer mit gleichem Glücke, aber doch oft sehr gut gehandhabt. Ich brauche nur an die Verkleinerung der Riesen im Hintergrunde des dritten Lästrygonenbildes der vatikanischen Odysseelandschaften zu erinnern. Wie wenig dies jedoch immer der Fall ist, beweist, um von den Fufsbodenmosaiken, bei denen der Mangel Absicht sein konnte, abzusehen, z. B. die bekannte idyllische Landschaft, in deren Staffage man Paris auf dem Ida hat erkennen wollen[6]). Das Rind des Vordergrundes ist hier nicht grofser, als das des Hintergrundes und offenbar besonders im Verhältnifs zu dem Hirten viel zu klein. Das Gefühl kann einmal, wie zufällig, das Richtige treffen, wo es aber nicht durch das Studium, oder, wie bei uns, durch lange Gewohnheit geleitet wird, wird es ebenso oft fehlgreifen. Die kampanische Wandmalerei liefert die Beweise für das Gesagte zu Dutzenden. — Die richtige Richtung der nach dem Innern des Bildes zulaufenden Linien ist natürlich noch entscheidender, als die Verkleinerung. In dieser Beziehung bieten die Bilder, die keine Architekturen aufzuweisen haben, scheinbar

[5]) Z. B. Pitt. d'Erc. I. 229. Man lasse sich durch den ohngefähren Schein nicht täuschen.

[6]) Helb. 1279 = P. d'Erc. III, tav. 53, p. 283.

das Beste. Die Gefühlsperspektive reicht hier unter Umständen aus, und so kommt es, dass wir an den besten dieser Bilder, wie der schon erwähnten grossen Lastrygonenlandschaft mit dem Schiffsuntergange, kaum Verstösse gegen die Perspektive bemerken. Die vielen mit Architekturen besäten Landschaften dagegen bilden das Feld, wo der Künstler zeigen musste und konnte, ob er den Linien die richtige perspektivische Lage zu geben verstand. In dieser Beziehung fällt uns sofort auf, dass bei vielen Bildern der Augenpunkt, nach dem hier die Seitenlinien der Gebäude laufen, fast immer ausserhalb des Bildes liegt. In vielen Fällen erklärt sich dies freilich abermals aus einer feinen dekorativen und zugleich perspektivischen Rücksicht. Da nämlich für die Linienarchitekturen jedes Wandfeldes der Augenpunkt in der Regel in der Mitte des Feldes liegt, so kommt es vor, dass zwei Bildchen, von denen das eine links das andere rechts an demselben angebracht ist, nach eben diesem Augenpunkt konstruirt sind, so dass derselbe rechts von dem einen, links von dem anderen Bilde, in beiden Fällen aber ausserhalb ihrer liegt. Dies ist jedoch bei Weitem nicht immer der Fall, und wo es der Fall ist, pflegt es auch nicht eben klar durchgeführt zu sein, man freut sich, wenn man es überhaupt zu erkennen glaubt[1]). Es wäre das ja auch nur für die dekorative Bedeutung der ganzen Wände von Wichtigkeit[2]), wogegen es die Perspektive der einzelnen Landschaft nicht bessern würde. Freilich gibt es viele kleine Bildchen, bei denen man die Unrichtigkeit kaum bemerkt, ja, es könnte ja auch in dieser Beziehung einmal annähernd das Richtige getroffen sein. Sogar die schrägen Ansichten, die auf den alten Bildern keineswegs vermieden werden, sind oft mit sehr gutem Gefühle angeordnet, aber, wie gesagt, nachweisen lässt sich eine mit Bewusstsein richtige Konstruktion auf keinem Bilde, wogegen die unrichtige Konstruktion sich auf sehr vielen Bildern nachweisen lässt, vor allen Dingen auf den ganz grossen Prospektenbildern, die in dieser Hinsicht am sorgfältigsten hätten durchgeführt sein müssen. Statt aller will ich ein sehr charakteristisches Beispiel freilich eines kleineren Bildes anführen: es ist das Hafenbild in rundem Rahmen, welches im M. N. IXI, 20, a aufbewahrt wird und P. d'Erc. tav. LI. p. 277 oben abgebildet ist. Unter Weglassung des Irrelevanten habe ich dieses Bild zweimal auf unserer Tfl. IV abbilden lassen, das eine Mal, links, mit der Perspektive, die es wirklich hat, das andere Mal, rechts, mit der Perspektive, die es bei Beibehaltung des augenfälligsten Augenpunktes haben müsste. Erscheint das Bildchen auf den ersten Blick gar nicht so gewaltig falsch in der Perspektive, so beweist die Zeichnung sofort, dass die Mängel der Linienführung in dieser Beziehung in der That fast unerhört sind. Man beachte nur die beiden Gebäude des Vordergrundes! Verstösse, wie auf diesem Bilde kommen aber auf hunderten vor, und wo solche Verstösse vorkommen können, darf es schon von vornherein als erwiesen angesehen werden, dass es nur Zufall sein kann, wenn

---

[1]) Immerhin meine ich in der Erinnerung, es öfter und deutlicher beobachtet zu haben, als ich es jetzt nachzuweisen im Stande bin. Doch vgl. man ZAHN, II, 73. P. d'Erc. I. p. 49 und p. 55. Man erinnere sich an das oben S. 341 ff. zu den Landschaften eines Grabes der Via Latina Bemerkten. Die besten Beispiele vielleicht Pitt. d'Ercolano V. 13, im Vergleich mit V. 19, doch können diese Bilder einander auch gegenüber angebracht gewesen sein.

[2]) Dass der Augenpunkt für die einrahmende Architektur der Odysseelandschaften in der Mitte des Mittelbildes liegt, ist schon früher bemerkt worden.

auf anderen ganz derselben Klasse, derselben Zeit, demselben Orte, derselben Art und daher wahrscheinlich auch derselben Hand angehörigen Bildern gelegentlich einmal eine richtige Linearperspektive getroffen zu sein scheint. Weiter als bis zu einer annähernden Richtigkeit versteigt auch selbst dieser Schein sich in keinem mir bekannten Falle.[9])

Anders verhält es sich mit der Luftperspektive. Diese kann auch auf den besten heutigen Bildern nur nach dem Gefühle, resp. nach der Beobachtung und dem Studium der Natur gemacht werden. Für die antike Landschaftsmalerei aber kann ich diese, die Farbengebung berührende Frage nur im Zusammenhange mit einer allgemeinen Besprechung des Kolorits erörtern.

Es ist schon wiederholt darauf hingewiesen, dafs alle erhaltenen antiken Gemälde nur Bestandtheile ganzer Zimmerdekorationen sind und zunächst nichts mehr sein wollen. Wie sie daher ihre Gröfse, ihre Gestalt, selbst gelegentlich ihren Inhalt dem dekorativen Bedürfnifs der ganzen Wand, ja des ganzen Zimmers unterordnen, so vor allen Dingen auch ihre Farbengebung. Wir richten den Ton unserer Tapeten nach den Gemälden ein, die sich von ihnen abheben sollen (wollten die Götter wenigstens, dafs wir es thäten!), den alten Zimmerdekorateuren aber waren die Gemälde, die sie in den meisten Fällen selbst malen mochten, weniger wichtig, als der farbige Gesammteindruck der Wand. Sie liefsen daher den Ton des Gemäldes nach der einmal bestimmten Farbe des Wandgrundes sich richten, von dem es sich abzuheben hatte.[10]) Von den kleinen ornamentalen Täfelchen, die integrirende Bestandtheile der gemalten Scheinarchitekturen bilden, versteht sich dies eigentlich von selbst, aber es gilt gerade auch von den nachgeahmten Tafelbildern der Mitte der Wandfelder, welche die schönsten mythologischen Figurenbilder und die besten Landschaften enthalten. Es gilt von diesen Figurenbildern, aber es gilt ganz besonders von den Landschaften. Ein allgemeines Prinzip für die Art der Anpassung des Kolorits läfst sich schwer aufstellen. Die einfachen Gesetze der Komplementarfarben sind natürlich künstlerisch zu roh, um in den einzelnen Bestandtheilen der komplizirten Gesammtdekoration zur Geltung zu kommen. Ist doch oft der Ton der ganzen einen Wand auf den Ton der benachbarten oder gegenüberliegenden Wand gestimmt! ja, richtet sich die Gesammtfarbung eines ganzen Zimmers doch oft, prächtig kontrastirend oder fein überleitend, nach der Farbe des Nachbarzimmers, so dafs erst die Farbengebung des ganzen Hauses ein originelles und prächtiges Ganzes ausmacht! Demgemäfs versteht es sich, dafs die Anpassung des Farbentones des einzelnen Landschaftsbildes an den ferner Wandfläche in sehr verschiedener Weise bewerkstelligt werden kann. Häufig ist es das einfache Prinzip des Kontrastes, welches wirken soll, wie wenn von rothem Grunde die Landschaft nur gelb und blau-grün sich abhebt[11]), oder wenn auf dem gelben Wandgrund die umrahmte Landschaft hauptsächlich in blauen und violetten Tönen

---

[9]) Jedenfalls sieht man aus dem Gesagten, dafs es unmöglich ist, die Frage nach der Perspektive der Alten mit den Worten abzuthun: »Jetzt reden wir nicht mehr von malerischer Perspektive«, wie OVERBECK, Pompeji II[4], S. 175 es thut.

[10]) Schon HETTNER, Vorschule zur bildenden Kunst der Alten, S. 307 ff., S. 324 ff., hat hierauf aufmerksam gemacht. Ich glaube meine eigenen Beobachtungen gemacht zu haben, ehe ich HETTNER's Bemerkungen kannte. Die Sache wird in der That Jedem bald auffallen, der sich eingehend mit der alten Malerei beschäftigt. Vgl. auch HELBIG, Untersuchungen, S. 339 ff.

[11]) Wie auf einer Reihe von Bildern des M. N. LXI, 13, 14, 15, 17, 19.

gehalten ist[12]. In anderen, noch häufigeren Fällen aber giebt das Wandfeld seinem Bilde Nüancen seiner eigenen Farbe ab. Die einfachsten Fälle dieser Art sind die der einfachen Monochromen, wie wir gelbe Bilder mit braunem Schatten und hellen Lichtern sehr oft auf gelben Wänden finden, z. B. im kleinen Vestibulum und kleinen Atrium der casa della piccola fontana. Andere Fälle aber sind feiner. In diesen sind die Landschaften nicht eben monochrom in der Farbe des Wandgrundes gehalten, aber sie sind auch nicht naturfarbig dargestellt. Vielmehr sind sie in wenigen, etwa drei Farben, einer hellen, einer mittleren und einer dunkleren gehalten, die sich dem Tone des Wandfeldes äusserst harmonisch anschliessen. So finden wir in rothen Feldern umrahmte Landschaftsbildchen, deren Schatten fast roth sind bei weissen Lichtern und graugrünen Mitteltönen, höchstens dass das Grün der Mitteltöne sich der Lokalfarbe der dargestellten Gegenstände nähert, zum Beispiel an den Bäumen einen grünen Schimmer erhält. Beispiele dieser Art sind sehr häufig. So finden wir aber auch bei gelbem Grunde umrahmte Landschaftsbilder mit tiefbraunen Schatten, grünlichen Mitteltönen und hellgelben Lichtern, höchstens, dass hier der Himmel blau gelassen ist[13]. Nach diesem Prinzipe nehmen auf hellerem Grunde die Bilder eine hellere, auf dunklerem Grunde eine dumpfere Farbenabstufung an. Auch die Staffagefiguren haben in diesen Fällen niemals Gewänder mit bunten Lokalfarben, sondern nur in denselben Tönen, die das ganze Bild beherrschen. Ich glaube fast berechtigt zu sein, zu behaupten, die Mehrzahl aller erhaltenen antiken Landschaftsbilder sei auf diese Weise nicht in Naturfarben gemalt, sondern in ganz beliebigen, nur nicht konventionellen, sondern dekorativ zu der Wandfarbe stimmenden Tönen[14]. Von einer Naturstimmung kann daher selbstverständlich zunächst auf diesen Bildern nicht die Rede sein, sondern nur von einer dekorativen Stimmung. Auf diese Stimmung aber ist eine grosse Sorgfalt gewandt. Gleichwohl sind diese unnatürlichen Farben so geschickt gruppirt, dass wir sie bei manchen Bildern kaum bemerken. Ja, es sind Fälle denkbar, in denen natürliche Lokalfarben unangenehm und störend, selbst unnatürlich gegen den Wandgrund erscheinen würden und in denen das Bild gerade erst durch die dekorative Stimmung seiner Farben einen annähernd natürlichen, wenigstens harmonischen Eindruck macht.

Freilich giebt es auch viele antike Landschaftsbilder, die in Naturfarben dargestellt sind oder doch dargestellt sein wollen. Auf fast allen Farbengründen kommen gelegentlich Bilder dieser Art vor, vor allen Dingen aber auf weissem Grunde. Abgesehen von dem mangelnden blauen Himmel sind eine Reihe von Landschaften, die sogar unumrahmt auf den weissen Wandgrund gesetzt sind, wie die erwähnten Bilder links vom Hauptprothyron der casa della piccola fontana, gerade durch die Frische und Lebendigkeit ihrer Naturfarben ausgezeichnet[15]. Auch die ganz grossen Wandbilder erheben natürlich den Anspruch, in Naturfarben wiedergegeben zu sein. Die römischen Odysseelandschaften leisten auch in dieser Beziehung fast das Bedeutendste, wenngleich dekorative Rücksichten bei ihrer Farbenstimmung weder im Einzelnen noch im Ganzen ausgeschlossen gewesen sind.

12) Wie z. B. M. N. LXVII, 12 oder casa di Cornelio Rufo im Peristyl.
13) Z. B. Strada Stab. 52 Zimmer des Kimon- und Pero-Bildes.
14) Viele der Bilder des M. N. sind übrigens durch Zeit und Firniss vergilbt.
15) Auch das Bild unserer Tafel IX gehört hierher.

Was nun die Luft- oder Farbenperſpektive betrifft, auf die ich zu ſprechen kommen wollte, ſo wollen wir dieſelbe zunächſt auf den Bildern mit Naturfarben ſuchen, weil ſie nur hier in eigentlichſter Weiſe gefunden werden könnte. In der That brauchen wir nicht lange zu ſuchen, um zu entdecken, daſs den alten Malern die Verſchiebung der Farbentöne nach dem Hintergrunde zu ebenſogut aufgefallen war, wie die Verkleinerung der Gegenſtände und daſs ſie ebenſogut die Abſicht gehabt haben, die Luftperſpektive darzuſtellen, wie ſie die Abſicht hatten, der Linearperſpektive gerecht zu werden. Ja, ich nehme keinen Anſtand im Hinblick auf eine ganze Reihe von Landſchaften es auszuſprechen, daſs die Alten in der Farbenperſpektive, in welcher ihnen, wie den heutigen Künſtlern, Gefühl und Beobachtung genügen muſsten, in welcher ſie daher auch nicht mit nachmeſsbaren mathematiſchen Geſetzen in Konflikt gerathen konnten, wie in der Linearperſpektive, glücklicher geweſen ſind, als in der letzteren. Wie hätten ſie freilich auch nicht bemerken ſollen, daſs die Berge des Hintergrundes blau oder violett erſcheinen und daſs alle Gegenſtände des Vordergrundes kräftigere Farben zu haben ſcheinen, als die des Mittelgrundes! Jedoch ſind auch die beſten Verſuche der Alten auf dieſem Gebiete etwas konventionell. Auf den vatikaniſchen Odyſſeelandſchaften ſind die Uebergänge vom kräftigen Gelbbraun des Vordergrundes zum matten Grauviolett des Hintergrundes wohl am beſten durchgeführt, ja dieſe perſpektiviſche Wirkung verleiht z. B. dem Bilde der Meerbucht einen beſonderen Reiz, aber eine völlig natürliche iſt dieſe Wirkung doch nicht, und wir müſſen uns die ſich auf allen dieſen Bildern wiederholenden Farben ſchon in ihrem Zuſammenhange mit der ganzen Dekoration, beſonders den hochrothen Pfeilern, die wir kennen, vorſtellen, um auch jene perſpektiviſche Abſtufung hier wenigſtens im dekorativen Sinne natürlich und nicht konventionell zu finden. Auf den groſsen Gartenmalereien nach Ludius Art, auch auf der zu Prima porta, ragen wenigſtens die Bäume des Hintergrundes in einem viel matteren Farbenton herüber, welcher hier genügt, um uns die Vorſtellung einer beträchtlichen Tiefe des Dickichts zu geben. Dagegen iſt die Farbenperſpektive auf den koloſſalen pompejaniſchen Proſpektenbildern ebenſo mangelhaft, wie die Linienperſpektive. Viel beſſer iſt ſie auf kleineren pompejaniſchen Bildern gehandhabt, recht gut z. B. auf der Landſchaft mit dem Parisurtheil, Str. Stab No. 20 [16]). Die kleinen ununrahmt auf den weiſsen Grund geſetzten Landſchaften der c. d. p. fontana leiſten auch in dieſer Beziehung ſehr Anſprechendes. Auf dem einen derſelben, deſſen farbige Kopie mir vorliegt, iſt der Mittelgrund unausgefüllt und weiſs gelaſſen, wenn nicht trotzdem Menſchen in demſelben dargeſtellt wären und wenn nicht vorn das Waſſer grünlich ſchimmerte, könnte man ihn ebenſogut für Waſſer halten, als für Land. Der Berg des Hintergrundes aber iſt in einem gleichmäſsigen graublauen, matten Ton gehalten, und in dieſer Mattigkeit nimmt auch die Säulenhalle mit ihrem rothen Dache am Fuſse des Berges Theil. Der Tempel, die Bäume und der Boden des Vordergrundes heben ſich in kräftigen Naturfarben ganz natürlich von dieſem Hintergrunde ab. Die Figuren ſind aber auch hier, wie auf ſehr vielen kampaniſchen Landſchaften ohne alle Lokalfarben in ihren Gewändern oder Fleiſchtheilen dargeſtellt, ſondern flüchtig und einfarbig in die Landſchaft geſetzt.

---

[16]) Helb., No. 1283b

Bei den völlig monochromen Landschaften kann von Farbenperspektive natürlich keine Rede sein. Das Prinzip an einigen Stellen des Mittelgrundes den Wandgrund durchscheinen zu lassen und die Gegenstände des Hintergrundes sehr hoch über demselben wieder auftauchen zu sehen, wie wir es bei manchen ungerahmt, aber vielfarbig auf bunten Grund gesetzten Landschaften finden, bemächtigt sich bei ihnen des ganzen Bildes[17])

Die zahlreichen nur in wenigen dekorativen Farben gehaltenen Landschaftsbilder weisen dagegen ein matter Werden der Farben im Hintergrunde sehr oft auf, und es ist dann oft ein eigener Ton, in dem der ganze Hintergrund dem Vordergrund sich gegenüberstellt etwa ein vierter, aber meist glücklich und im Sinne der Luftperspektive trotz der willkürlichen Farben natürlich wirkender Ton neben den drei übrigen[18]) Ein merkwürdiges Beispiel ist ein Bild des M N (LXII, No 13) Hier ist der Vordergrund naturfarbig, der Hintergrund aber roth in roth, ein interessantes Beispiel, wie den kampanischen Malern für ihre Farbengebung oft nur Phantasie und Laune oder dekoratives Bedürfniss massgebend waren

Ueberhaupt kennt die Luftperspektive der alten Landschaftsgemälde in den meisten Fällen nur Vordergrund und Hintergrund, die einander unvermittelt gegenüberstehen Von allen jenen Feinheiten der Uebergänge, die aufs Sorgsamste der Natur abgelauscht, manchen modernen Landschaften ihre herrliche Haltung verleihen, finden sich kaum Spuren in der Landschaftsmalerei Roms und Kampaniens.

Noch ein Erforderniss möge hier sofort erörtert werden, welches, wie die Luftperspektive, auf's Innigste mit dem Kolorit zusammenhängt und zugleich ebenfalls noch zu den technischen Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei gehört ich meine das Erforderniss einer richtigen Vertheilung von Licht und Schatten Von der Behandlung sonstiger atmosphärischer Erscheinungen und der raffinirteren Lichterscheinungen, wie sie die künstlerische Stimmung der Landschaft beeinflussen, soll dabei noch keine Rede sein nur von der richtigen Gegeneinandersetzung der Licht- und Schattenseiten und den Schlagschatten Im zweiten Kapitel dieses Abschnittes[19]) habe ich bei der Besprechung der Ausdrücke Skenographie und Skiagraphie schon aus den Schriftquellen nachzuweisen gesucht, dass jene hauptsächlichen, durch die Durchführung eines einheitlichen Lichtfalles bedingten Licht- und Schattenwirkungen der griechischen Kunst seit Agatharchos und Apollodoros bekannt gewesen sein müssen Ihre Bezeichnung als Skiagraphen, Schattenmaler, kann in der That einen anderen Sinn nicht wohl haben Die technischen Errungenschaften des Agatharchos und Apollodoros sind aber in der nachalexandrinischen Zeit natürlich nicht verloren gegangen, und gerade für die Landschaftsmalerei mussten sie von besonderer Wichtigkeit werden Jeder nun, der auch nur einige antike, römische und kampanische Gemälde gesehen hat, weiss, dass Licht- und Schattenseiten auf ihnen sehr oft konsequent durchgeführt sind vor allen Dingen sind sie es oft auf den Landschaftsbildern Der Sinn für die Durchführung eines einheitlichen Lichtfalles

[17]) Man vergleiche die Bilder des Peristyls der casa del citarista mit den gelben Sockelbildern des Prachtzimmers der casa di Sirico Auch die grosse Hafenlandschaft M N LXXI No 3 gehört mit ihrem schwarzen Grunde hierher P d'Erc II, p 50 ist vielleicht ein Gegenstück gewesen

[18]) Z B casa dei Dioscuri Zimmer links vom Prothyron Ostwand oben rechts

[19]) Oben S 217 Vgl auch schon Abschnitt II, S. 164.

ist offenbar lebendig gewesen. Grobe Verstöße gegen diese Einheit sind mir auf keiner römischen, auf wenigen kampanischen Landschaften aufgefallen[20]). Damit soll nicht gesagt sein, dass nicht gelegentlich einmal eine Wand beleuchtet ist, die im Schatten liegen müsste, oder umgekehrt; aus der mangelhaften Linearperspektive werden sich derartige Verstöße im Einzelnen von selbst ergeben, aber es ist doch bei den meisten Landschaftsbildern deutlich erkennbar, ja mit großer Energie und Ueberzeugung angegeben, welche Seite der Künstler als die Licht- und welche er als die Schattenseite angesehen hat. Ein durchgehendes Prinzip aber, durch welches auf jeder einzelnen Wand der Lichtfall bestimmt worden wäre, ist mir nicht erinnerlich. Die Frage wäre nur in Pompeji zu entscheiden, und bei meinem nächsten Besuche Italiens werde ich sie nochmals untersuchen. Dekorative Rücksichten werden auch hier oft massgebend gewesen sein.

Uebrigens ist die Unterscheidung von Licht und Schatten auf den polychromen, naturfarbigen Landschaftsbildern in der Regel weniger energisch, als auf den monochromen oder oligochromen. Auf einigen, ja vielen der letzteren beruht der ganze Effekt auf dem konsequent und äusserst kräftig durchgeführten Gegensatze von Licht- und Schattenseiten; ja manche dieser Bildchen würde man bei der großen Flüchtigkeit ihrer Ausführung ohne dieses durchgeführte Prinzip gar nicht als Landschaft erkennen, wenigstens nicht von den Standpunkten aus, von denen allein man sie sehen konnte. Statt nun Beispiele anzuführen, weise ich auf alle oben angemerkten Bilder dieser Klasse zurück. Von den nicht farbigen Reproduktionen sind es eigentlich nur die der Pitture d'Ercolano, welche einen Begriff von diesen energischen Licht- und Schattenwirkungen geben, deren Energie freilich, wie das in der rein dekorativen und flüchtigen Manier aller dieser Bilder liegt, oft an Rohheit oder Konventionalismus streift. Dass man von den Feinheiten einer klaren und besonders durchsichtigen Schattengebung und dergleichen in Betreff dieser Bilder nicht reden kann, versteht sich unter diesen Umständen von selbst. Uebrigens sehe man unsere Tafel VIII.

Eine Konsequenz der Beobachtung von Licht und Schatten in dem erwähnten Maße muss aber auch die Anwendung der Schlagschatten sein. Als OVERBECK[21]) die Behauptung niederschrieb, es habe sich nur ein einziges Bild in Pompeji gefunden, in welchem die handelnden Personen einen Schlagschatten auf den Boden werfen, hat er sicher nicht an die Landschaftsbilder gedacht. Ich sage nicht, dass es keine Landschaftsbilder gibt, auf denen die Schlagschatten der Gebäude oder der Staffagefiguren aus Flüchtigkeit vergessen oder absichtlich ausgelassen sind, aber ich sage, dass die Schlagschatten sowohl von Gebäuden[22]) als von Personen[23]) auf mindestens ebenso vielen Bildern deutlich angegeben sind, manchmal kurz und flüchtig, manchmal aber

---

[20]) Auf dem großen Jagdbilde der casa delle quadrighe, Helb. 1586 fallen die Schatten in der einen Hälfte von rechts, in der anderen von links; aber die beiden Hälften sind auch sonst im Ton und in der Behandlung so verschieden, dass man deutlich sieht, sie sind nicht aus einem Gusse, nicht zur gleichen Zeit oder nicht von derselben Hand ausgeführt worden. Bei den Schlagschatten kommen Inkonsequenzen am öftesten vor.

[21]) Pompeji, II[4] S. 219.

[22]) Z. B. M. N. LXI, 19 = Pitt. d'Erc. III, p. 139. LXV, 14 = Pitture d'Erc. I, p. 55; ferner Strada Italiana, 52, casa della piccola fontana, Zimmer links vom Hauptprothyron.

[23]) M. N. LXIII, 6. LXV, 18. LXVI, 11 = Pitture d'Ercolano II, p. 139 und sehr oft.

ausgebildet bis zur Wiedergabe der Körperformen[24]. Die monochromen Bilder stehen auch in dieser Beziehung voran. Selbst in den Pitture d'Ercolano kann man zum Beweis des Gesagten beliebige Tafeln aufschlagen[25]. Die Thatsache ist völlig unbestreitbar. Nur fallen gerade diese Schlagschatten nicht immer völlig richtig.

Fassen wir also zusammen, was sich über einige technische Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei in Bezug auf die erhaltenen antiken Landschaften beobachten liess, so müssen wir sagen, dass ein Gefühl für alle einschlägigen Erfordernisse vorhanden war, dass aber die Kenntnisse nicht ausreichten, um überall das Richtige zu treffen. Gleich mit dem Haupterforderniss, mit der richtigen Linearperspektive war es recht mangelhaft bestellt, bei der Luftperspektive liess sich dies weniger leicht kontrolliren, aber trotz weitgehender Intentionen und oft guter Ausführung, konnten wir auch die besten Leistungen, wie die der vatikanischen Odysseelandschaften, in dieser Beziehung von dekorativer oder konventioneller Beeinträchtigung der Naturwahrheit nicht freisprechen. Selbst die Handhabung von Licht und Schatten, so deutlich wir sie fanden, liess zu wünschen übrig, indem sie oft zu krass und dominirend auftrat, oft die Schlagschatten vergass, fast immer aber konventionell oder roh wirkte.

Mit dem landschaftlichen Kunstgenuss, den uns die erhaltenen antiken Landschaften gewähren konnten, sieht es also nach dieser mangelhaften Erfüllung der Vorbedingungen bedenklich aus. Auch konnten wir den Schriftquellen nicht entnehmen, dass die »kunstmässige« Landschaftsmalerei, wenn es eine solche überhaupt gegeben, diese Vorbedingungen vollständiger erfüllt hätte. Ich komme auf die Frage zurück.

Freilich konnten bei alledem die einzelnen Motive so anmuthig, die einzelnen Umrisse der Zeichnung so charakteristisch, die Komposition des Ganzen so klar, konnten die atmosphärischen Erscheinungen so interessant und stimmungsvoll sein, dass wir über jene Mängel um so eher hinwegzusehen geneigt sein konnten, als wir weder ein Gefühl für alle jene Vorbedingungen leugnen, noch in Abrede stellen konnten, dass dieses Gefühl in manchen Fällen wenigstens annähernd das Richtige getroffen.

Die Gesichtspunkte, aus denen wir den künstlerischen Inhalt der antiken Landschaftsmalerei dennoch noch zu untersuchen hätten, liessen sich nochmals als den der Liniengebung und den der Farbengebung bezeichnen. Auf der einen Seite hätten wir Zeichnung, Umrisse, Komposition, Gegenstände zu untersuchen, auf der anderen Seite die Behandlung der atmosphärischen Erscheinungen, besondere Licht- und Farbenwirkungen, Stimmungen. Zwar kann auch eine Zeichnung Stimmung verrathen, aber durch reine Umrisse, zu denen nicht mindestens die Schattirung hinzukäme, ist es doch wohl nicht möglich der Landschaft das zu verleihen, was wir unter ihrer Stimmung verstehen.

Fassen wir also zunächst die Zeichnung im Einzelnen, die Komposition und die dargestellten Motive in's Auge, so hätten wir hier nach dem bereits an anderen Stellen Gesagten doch immer noch Einiges nachzuholen.

Zuerst taucht die Frage auf, ob und bis zu welchem Grade die antike Landschaftsmalerei wohl ganz bestimmte Gegenden, ja ganz bestimmte, in der damaligen Natur vorhandene Stücke einer Gegend reproducirt habe.

[24]) Gelbes Monochrom am Sockel des Prachtzimmers der Casa di Sirico (Nordwand).

[25]) Z. B. III. tav. 53. II. tav. 249.

Unsere moderne Landschaftsmalerei stellt fast immer ein geographisch und topographisch genau bestimmbares, wenn auch durch den Künstler zurechtgelegtes Motiv dar. Die Frage ist daher von grosser Wichtigkeit.

Dass es Stadtpläne gegeben, beweist der kapitolinische Plan von Rom, dass es Landkarten gegeben, die mehr oder weniger landschaftlich behandelt waren, beweist z. B. die tabula Peutingeriana und ist auch sonst bekannt[26]). Auf diese Dinge will ich nicht zurückkommen, sondern mich an die erhaltenen freien Kunstwerke halten.

Wo ganz bestimmte historische Begebenheiten vor einem mehr oder weniger landschaftlichen Hintergrunde dargestellt wurden, musste dieser Hintergrund natürlich um so deutlicher erkennbar sein, je bekannter er dem Beschauer war, für den die Darstellung berechnet war. Wie daher auf Triumphal- und anderen Reliefen der bekannte Ort besonders durch bekannte, freilich kaum je ganz genau dargestellte Gebäude bezeichnet war, so finden wir auch in der Malerei gelegentlich ähnliche Motive. Unter pompejanischen Gemälden glaubt man eine Darstellung des pompejanischen Forums und des Venustempels zu besitzen[27]). Sicher ist die Darstellung des Amphitheaters von Pompeji auf dem oft erwähnten grossen Bilde. Auch die Umgebung ist hier mitdargestellt, aber dieses Bild, wie die übrigen, gehört zu den schlechtesten kampanischen Gemälden. Der Beschauer muss hier mit der Absicht fürlieb nehmen und froh sein, wenn er das gemeinte ihm bekannte Gebäude überhaupt erkennt, oder errath. Bei den Münzen, welche eine bestimmte Gegend darstellen, wie die der Akropolis von Athen, ist die Charakteristik ebenfalls schwach genug, auch konnen diese Darstellungen ihres praktischen Zweckes wegen nicht als künstlerisch selbständige Landschaften gelten. Auch alle diese oder ähnliche Fälle beweisen nicht, worauf es uns ankommt, und soweit sie etwas Aehnliches beweisen, stellen sie der Auffassungsgabe und der Treue der alten Künstler in der Wiedergabe ganz bestimmter Orte kein günstiges Zeugnis aus.

Von den mythologischen Darstellungen, in denen wir ja die feinsten künstlerischen Intentionen finden, wollen wir in Bezug auf unsere Frage sofort die mythologischen Landschaften untersuchen. Der Mythus hatte die meisten der in diesen Bildern dargestellten Handlungen in ganz bestimmte Gegenden verlegt: die Geschichten des Paris auf den Ida, die Geschichte der Dirke auf den Kithairon, die Fesselung des Prometheus an den Kaukasos, den Sturz des Ikaros an das ikarische Meer u. s. w. Dass der ausführende Maler in allen diesen Fällen die Gegend annähernd charakterisirte, wie er sie sich d a c h t e, ist selbstverständlich und schon im vorigen Kapitel bemerkt worden, zugleich aber ist auch darauf aufmerksam gemacht worden, dass er die Gegend oft durch unpassende Zuthaten entstellte und ziemlich unmöglich machte. Von einer wirklichen oder auch nur beabsichtigten Wiedergabe der bestimmten Gegend kann wohl auf keinem einzigen dieser Bilder die Rede sein. Natürlich wusste der Maler in den meisten Fällen auch gar nicht wie die Gegend in Wirklichkeit aussah, aber es hätte doch eine Tradition in dieser Beziehung existiren können, sogut wie die Motive der figürlichen Handlungen vielfach traditionell überliefert waren, allein dass dieses in Bezug auf die Landschaft nicht der Fall gewesen, beweist schon die Verschiedenheit

[26]) Siehe oben, S. 224.
[27]) Siehe oben, S. 283.

der Gegenden, die auf den Bildern der gedachten Art dargestellt sind. Es genügt, auf die Verschiedenartigkeit der Landschaften, in denen das Parisurteil dargestellt ist, aufmerksam zu machen. Dass überhaupt in den Fällen des einen Mythus ein Gebirge, in den Fällen des anderen Mythus ein Fels am Meer, in denen des dritten ein Waldthal dargestellt ist, beweist natürlich Nichts. In Bezug auf die schönsten erhaltenen mythologischen Landschaften, die vatikanischen Odysseelandschaften, hat freilich MATHANGA in einem dicken Buche nachzuweisen gesucht, dass das Lastrygonenabenteuer, wie von Homer, so auch von dem Maler an den Golf von Terracina verlegt worden sei. Allein diese Ansicht habe ich schon im sechsten Kapitel dieses Abschnittes[28]) und noch ausführlicher im Texte der beim Erscheinen dieses Werkes entweder bereits erschienenen oder baldigst erscheinenden chromolithographischen Separatpublikation der genannten Bilder zu widerlegen gesucht.

Unter den übrigen Landschaften befinden sich nun zwar viele, welche den allgemeinen Charakter bestimmter Gegenden ganz gut, wenn auch in ziemlich konventioneller Weise wiedergeben. Hierher gehören vor allen Dingen die ägyptisirenden Landschaften, dann auch die zahlreichen Villenlandschaften und ähnlichen Veduten, welche offenbar am Golf von Neapel oder doch an der Küste zwischen diesem und der Tibermündung spielen, wie sich zwar nicht aus den bestimmten Umrissen der Berge, wohl aber aus dem Charakter der Bauten am und im Meere und der ganzen Gegend im Allgemeinen, auch aus der Natur der Sache, ergibt. Andere Landschaften können, wie HELBIG[29]) bemerkt hat, ebensogut auf einer Insel oder an einer Küste des hellenistischen Ostens, wie Italiens liegen. Aber auch wo der allgemeine Charakter der Gegend in diesen Fällen deutlich genug ausgesprochen ist, ist ein bestimmtes Stück der Gegend niemals charakterisirt, wie eine individuelle Charakteristik der Gegend überhaupt fehlt. In wie weit die Alten im Stande gewesen wären, an der Gestalt eines bekannten Tempels, einer bekannten bestimmten Villa, oder eines oft gesehenen Hafens oder auch eines geliebten und verehrten Baumes auf diesen Bildern einen ganz bestimmten Ort zu erkennen, können wir natürlich nicht mehr entscheiden. Die Tempel sind zerstört, die Villen sind zusammengestürzt, die Hafenbauten von den Wellen verschlungen, die Bäume vermodert. Dürfen wir aber aus dem Charakter jener Darstellungen schliessen, so erscheint es wahrscheinlicher, dass alle diese Gegenstände in der erhaltenen alten Landschaftsmalerei nach bestimmten Rezepten oder nach ohngefährer Erinnerung gebildet, als dass sie bestimmten wirklichen Exemplaren nachgebildet seien. Nur die Umrisse der Berge müssen (freilich mit Ausnahme der vulkanischen) doch ziemlich dieselben geblieben sein. Auf den Vergleich der wirklichen Berge und einiger sonstigen Linien des Terrains mit den in den Bildern dargestellten kommt es daher an. Nun haben verschiedene Gelehrte versucht, solche Aehnlichkeiten zu konstatiren. Selbst HELBIG[30]) sagt: »Jedenfalls finden sich innerhalb der Vedutenbilder Motive, welche mit hinlänglicher Wahrscheinlichkeit auf bestimmte Erscheinungen aus der Umgebung der kampanischen Städte zurückgeführt werden dürfen, nur sehr vereinzelt. Wir begegnen zweimal einem Berge, dessen Form auf einen Vulkan schliessen lässt und in dem wir vielleicht

[28]) Siehe oben, S. 326.
[29]) Untersuchungen etc., S. 106.
[30]) Untersuchungen etc., S. 103.

eine Darstellung des Vesuvs anzunehmen haben, wie er vor dem verhängnisvollen Ausbruche gestaltet war. Zweimal kommt ein Eiland vor, dessen Umrisse an die Insel Capri erinnern«. Als Beispiele für den Vesuv werden angemerkt: Pitt. d'Erc. V, p. 343 und GELL, Pomp. I, p. 83. Als Beispiele für Capri werden Pitt. d'Erc. II, 52, p. 281 und GELL Pomp. I, p. 192 = OVERBECK Pomp. II, 2 p. 190 genannt. Ich muss diese Aehnlichkeiten in Abrede stellen. Wie der Vesuv vor seinem Ausbruch ausgesehen, wissen wir nicht. Formen, wie die angeführten, gibt es noch öfter. Wenn aber die bei GELL a. a. O. abgebildete Felseninsel (es ist die oft erwähnte des gelben Atriums der Casa della piccola fontana) Capri ähnlich sehen soll, so sieht eben jede Felseninsel wie Capri aus, und dasselbe gilt von dem Bilde Pitt. d'Erc. II, 52 p. 281 [31]) (= M. N. LXI, 20 b). Die Insel, die hier über dem Hafen am Horizonte dargestellt ist, kann jeder anderen Felseninsel der Welt ebensogut ähnlich sehen wie Capri. Das allgemeine Motiv ist freilich dasselbe: eine Felseninsel unweit einer städtisch bebauten Küste im Meere! Dass Capri den Malern die Anregung zu solchem Motive gegeben, soll keineswegs geläugnet werden. Wenn der Künstler aber das bestimmte Capri hat charakterisiren wollen, so ist es ihm mindestens nicht gelungen. Wir haben daher auch keinen Anhaltspunkt für die Ansicht, gerade Capri sei gemeint. Auch auf anderen Bildern und Kopien von solchen (im Kopienzimmer des Museo nationale) sollen nach der Ansicht namhafter Gelehrten Bergketten des Golfes von Neapel nachgebildet worden sein. Die Kopien fand ich unzuverlässig, aber selbst nicht in diesen Kopien, noch weniger in Originalbildern, konnte ich irgend einmal eine gelungene Charakteristik eines bestimmten Berges, eines bestimmten Bergzuges erkennen. Auch HELBIG hat jene vermeintlichen Beispiele doch nur als Ausnahme von der Regel angeführt und vertritt im Allgemeinen dieselbe Ansicht, wie ich[32]).

Wenn sich also mindestens nicht nachweisen lässt, dass ganz bestimmte Oertlichkeiten individuell charakteristisch und überhaupt erkennbar auf den eigentlichen Landschaftsbildern dargestellt worden seien, so fragt sich andererseits doch noch, in wie fern die einzelnen Gegenstände als solche, als irgend beliebige Gegenstände ihrer Art, erkennbar und individuell charakterisirt seien. Dass man in dem Baum einen Baum erkennen kann, versteht sich von selbst. Aber, um zunächst bei den Bäumen zu bleiben, kann man die einzelnen Baumarten deutlich von einander unterscheiden? In dieser Beziehung kommt es ganz auf die Güte der Ausführung des Bildes an. Auf den besten Bildern, wie dem Gemälde von Prima porta, sind die einzelnen Bäume recht gut charakterisirt. Ich verweise in dieser Beziehung auf das oben (S. 331) Gesagte, aber die Darstellung der verschiedenen Bäume neben einander war auch ein Hauptzweck dieses Gemäldes; auf anderen, auch vortrefflichen, Bildern sind besonders die Laubbäume sehr schwer von einander zu unterscheiden. Wer möchte z. B. mit Bestimmtheit sagen, was für ein Baum es sei, der auf dem zweiten Lästrygonenbilde der Odysseelandschaften dargestellt ist? Auf vielen der roheren kampanischen Bilder ist vollends gar kein Gedanke an eine solche Unterscheidung. Ein Baum wirkt hier zunächst

[31]) Unsere der perspektivischen Konstruktion wegen nach dem Original gemachte Reproduktion auf Tf. IV hat die Insel am Horizonte als irrelevant für den Zweck fortgelassen.

[32]) Untersuchungen, S. 105—106.

nur als Baum. Nur die Zypressen sind an ihrer sehr augenfälligen Form stets leicht zu erkennen. Sie kommen auf vielen kampanischen Gemälden vor, wie sich schon aus den Beschreibungen des vorigen Kapitels ergibt. Auch die Palmen sind natürlich als solche charakterisirt, aber selbst die Pinien sind auf den flüchtigeren und roheren Malereien nicht immer von Laubbäumen zu unterscheiden, wenngleich es dagegen einige selbst leicht hingeworfene Bildchen gibt, auf denen die Pinie vortrefflich charakterisirt ist. Zu diesen rechne ich das auf unserer Tafel V reproduzirte Bildchen. Die hier dargestellte Pinie gehört zu den schönsten oder doch deutlichsten der ganzen erhaltenen antiken Malerei. Sonst sind im Allgemeinen die einzelnen Bäume in dem verkürzten Verfahren der Plastik, die keinen Baumschlag gibt, sondern den Stamm mit einzelnen grofsen Blättern darstellt, viel besser ihrer Art nach zu erkennen, als in der Malerei, wenigstens als in der eigentlichen Landschaftsmalerei, denn auf stilllebenartigen Darstellungen sind die einzelnen Gegenstände natürlich deutlich charakterisirt, und selbst jene ganz grofsen Gartenstücke greifen in ihren Einzelheiten in das Gebiet der Stillleben hinüber.

Was von den Bäumen gilt, gilt auch von den übrigen Gegenständen. Die Berge und Felsen sind zwar verschiedenartig genug geformt, bald mehr kuppenförmig, bald wild und zackig, bald schroff und isolirt von einander aufsteigend. Schneeberge sind deutlich auf einem unpublizirten Bilde des M. N. (LXIII, 16) zu erkennen, von dem ich eine farbige KROHN'sche Kopie besitze. Vorn in der Mitte des Bildes ist ein Gebäude mit einem Thurme und einem Baume auf einer Insel dargestellt. Den übrigen Vordergrund und den Mittelgrund nimmt das blaugraue Wasser ein. Am Horizonte aber wird eine Reihe schroff aufsteigender hoher Berge sichtbar, deren dickaufgetragenes Weifs bei sonst gerade relativ vortrefflicher Luftperspektive und feinem Farbenton doch nur als Schnee gedeutet werden kann. Bei alledem aber würde es dem Geologen recht schwer werden, besondere bestimmte Formen der wirklichen Natur in allen diesen verschiedenen Bergbildungen zu erkennen. Trotzdem erscheinen auch diese Felsenbildungen auf den besten Bildern, wie z. B. auf den Odysseelandschaften, im allgemeinen, d. h. als Felsenbildungen überhaupt, charakteristisch genug. Die felsenumschlossene Meerbucht auf dem dritten, die isolirten Felsen auf dem ersten und dem zweiten, das grandiose Felsenthor auf dem siebenten Bilde weisen Formen auf, wie sie in der Natur wenigstens ganz ähnlich studirt werden können. Auch ist hier das Flufswasser durch ein helleres Blau von dem Meerwasser unterschieden. Grofsartige und lebendige Natureindrücke sind hier überall sichtbar, aber es fehlt doch das eigentliche individuell charakteristische Leben in diesen Bildungen. Selbst von der Art der Darstellung der Gebäude läfst sich dieses oft behaupten. In den meisten Fällen scheinen sie charakteristisch genug aufgefafst zu sein, aber es gibt doch eine ganze Anzahl von Baulichkeiten auf den antiken Landschaftsbildchen, die einen phantastischen und keineswegs immer wahrscheinlichen Eindruck machen. Die Dächer erscheinen manchmal fast wie chinesisch geschweift[33]), und die Säulenbauten am Meeresstrande erscheinen doch manchmal allzu feenhaft leicht und luftig[34]). Freilich möchte die wirkliche Archi-

[33]) M. N. LXV, 6 = P. d'Erc. V, p. 91. LXV, 10 = P. d'Erc. III, p. 81, LXVI, 9, LXXX, 11.
[34]) Z. B. auf einer der Marmen der Isistempelwände der M. N. (II, 9). Abbildung bei NICCOLINI de case etc. Farbige Kopie in meinem Besitze.

tektur damals oft phantaſtiſch genug ſein, und die gemalte Scheinarchitektur gab der übrigen gemalten Architektur das Beiſpiel der Ueberbietung der Wirklichkeit.

Günſtiger ſtellt ſich daher unſer Urtheil, wenn wir die beſten erhaltenen antiken Landſchaftskompoſitionen als ganze Geſtaltungen betrachten. Es iſt wohl zu viel geſagt, wenn HELBIG äuſsert: »Hinſichtlich der Fähigkeit, die Gegend organiſch zu entwickeln und ihre Beſtandtheile ſtilvoll zu geſtalten, war die antike Landſchaftsmalerei den beſten Leiſtungen der modernen vollſtändig ebenbürtig.« Gerade der Vergleich der PRELLER'ſchen Odyſſeelandſchaften in Weimar mit denen des Vatikans, ein Vergleich, den HELBIG gleich darauf[35]) zum Beweiſe ſeiner Anſicht anführt, ſcheint mir das Gegentheil zu beweiſen. Der Organismus der vatikaniſchen antiken Odyſſeelandſchaften iſt ein mehr dekorativer, wenn ich auch hier ſo ſagen darf, als ein natürlicher. An dekorativem Organismus der Formen ſowohl wie der Farben ſind ſie den PRELLER'ſchen mehr als ebenbürtig, an Kenntniſs der Natur und an richtiger und organiſcher Wiedergabe des Erkannten aber kommen ſie ihnen meiner Anſicht nach nicht gleich. Für dieſe meine beſchränkende Anerkennung darf ich auch eine Aeuſserung Seneca's anführen, die ſchon FRIEDLÄNDER angezogen hat. Seneca ſagt[36]): »Kaum kann ich glauben, daſs einer von denen, die in ihren Häuſern Wälder, Meere und Flüſſe nachahmen, jemals wirkliche Wälder oder weite grüne Fluren geſehen hat, auf die ein reiſsender Strom herabſtürzt oder durch die er in der Ebene ruhig flieſsend dahinwallt, daſs ſie das Meer von einer Höhe geſehen haben, wenn es ſtill daliegt oder im Winter durch Stürme von Grund aus aufgewühlt iſt. Denn wer, der die Wirklichkeit kennen gelernt hat, möchte ſeinen Geiſt an ſo Kleinem ergötzen.« Man fühlt, daſs Seneca hier aufrichtiger iſt, als der jüngere Plinius, wenn er[37]) eine Landſchaft für ſo ſchön erklärt, daſs man nicht eine wirkliche Landſchaft, ſondern ein ſchönes Bild zu ſehen glaube. Immerhin aber erkenne ich ſelbſt am bereitwilligſten an, daſs jene ſchönſten erhaltenen antiken Landſchaften einen redlichen Verſuch machen, in groſsartiger und einfacher Weiſe mit erhabenen Naturanſchauungen zu operiren. Dieſer Verſuch gelingt nicht völlig, es fehlen eben zu viele Vorbedingungen einer vollendeten Landſchaftsmalerei, als daſs er völlig gelingen könnte, aber er gelingt wenigſtens ſo weit, daſs wir in der Begeiſterung für das Alterthum und in der Freude, daſs das Alterthum auf uns ſympathiſche Naturanſchauungen doch ſo weit eingegangen iſt, die notoriſchen Mängel zu überſehen oder in der Erinnerung zu vergeſſen geneigt ſind.

Noch viel weniger ſind die Kompoſitionen der groſsen kampaniſchen Proſpektenbilder zu loben. Jene Mängel machen ſich hier in ſehr empfindlicher Weiſe fühlbar. Bei dem ſehr hohen Horizonte, den die Bilder dieſer Art haben, hatte die Vertheilung der einzelnen Gegenſtände freilich beſondere Schwierigkeiten. Aber wir können auch nicht behaupten, daſs dieſe Schwierigkeiten glücklich überwunden ſeien. Vielmehr fallen dieſe groſsen Kompoſitionen in der Regel in ihren Motiven ganz auseinander und machen einen verwirrenden und intereſſeloſen Geſammteindruck.

Viel beſſer iſt es mit manchen der kleineren Bilder in dieſer Beziehung beſtellt. Auf den kleinen Küſtenbildern kommt das »maritimum, planum, amoenum«, das Quintilian als Bedingung einer ſchönen Gegend anzuſehen

[35]) Unterſuchungen, S. 350.
[36]) Seneca, contrev. II, 9, p. 122 B. FRIEDLÄNDER, Darſtellung, II[3], S. 125.
[37]) Plinius, Epp. V, 6.

scheint[38]), charakteristisch und anmuthig genug zum Ausdruck Die Berge des Hintergrundes würden auch Quintilian wohl nicht gestört haben Freilich aber gehören auch einige enggeschlossene Felsenthallandschaften, in denen ein schäumender Bach sich um ein baumbeschattetes einsames ländliches Heiligthum windet, zu den hübschesten und gelungensten Kompositionen der ganzen Reihe. Ich habe im vorigen Kapitel Beispiele derartiger Landschaften angeführt, wie ich auch auf einige kleinere Motive aufmerksam gemacht habe, die ein moderner Maler kaum geschickter anordnen könnte. Dafs das Naturgefühl der Alten über jenes »amantimum, planum, amoenum« gar nicht hinausgegangen sei, wie man wohl behauptet hat, und wie ich es selbst früher[39]) als wahrscheinlich bezeichnet hatte, wird sich Angesichts einer grofsen Anzahl antiker Landschaftsgemälde, die romantische Gegenden mit Liebe behandelten, nicht mehr behaupten lassen Wohl aber werden wir noch jetzt behaupten, dafs die Alten, abgesehen von mythologischen Stoffen, in denen der Mythus es erheischte, ganz einsame und wilde Gegenden ohne jede Spuren der menschlichen Kultur kaum dargestellt haben[40]) Wenigstens mufste das der Gottheit, die den Ort beseelte, erbaute Sacellum, bestünde es auch nur aus einer Mauer oder einem Pfeiler neben dem heiligen Baume, dem antiken Beschauer die Landschaft menschlich näher bringen, wenn er sie als Kunstobjekt gelten lassen sollte Ja, es ist in diesen Fällen von Anfang an mehr die Heiligkeit, als die romantische Schönheit der Gegend gewesen, welche, wie den Wanderer, so auch den Künstler angezogen hat. Jedenfalls stellt die Mehrzahl aller antiken Landschaften die Natur unter dem Einflusse einer reichen und üppigen Kultur dar, sei es, dafs sie weitgedehnte säulengeschmückte Villen am Bergabhang oder am Meeresufer uns vorführt sei es, dafs sie uns in den duftigen Schatten einer kunstvollen Park- oder Gartenanlage geleitet, sei es endlich, dafs das mannichfaltige Kulturleben sich vor allen Dingen in den verschiedenartigen Handlungen der reichlich vertheilten Staffagefiguren wiederspiegelt.

Ich gehe über zur Beantwortung der zweiten Frage, der Frage nämlich nach der Verwerthung der atmosphärischen Einflüsse und besonderer, die Stimmung erzeugender Beleuchtungseffekte in der antiken Landschaftsmalerei Welche Rolle diese Dinge in der modernen Landschaftsmalerei spielen, ist bekannt. Die Beantwortung der Frage ist daher wesentlich, um die antiken Landschaften vom modernen Standpunkt aus zu beurteilen

Ich kann mich jedoch in dieser Beziehung kurz fassen, weil HELBIG diese Fragen sehr eingehend erörtert hat. Das ganze letzte Kapitel seines Buches[41]) handelt unter der Ueberschrift »Ueber einen Grundunterschied antiker und moderner Malerei« über diesen Gegenstand Da ich HELBIG's Ausführungen im Ganzen für durchaus richtig halte, so habe ich nur Weniges hinzuzufügen

Ich halte mich zunächst an die erhaltenen Wandbilder Wenn wir die Darstellung des Himmels auf denselben betrachten, so werden sich die meisten

---

[38]) Inst., III, VII, 27 Vgl. FRIEDLÄNDER, Darstellungen aus der Sittengeschichte etc., II[4], S 131.

[39]) Landsch Natursinn (München 1871), S 129

[40]) Ich sage »kaum« denn einzelne Fälle kommen doch vor wenn auch kein erhaltenes Wandgemälde (von den Thierstücken abgesehen) hierherzuzählen wäre, so doch vielleicht ein Mosaik, wie das von GUATTANI zuerst veröffentlichte Ann Inst 1838, p 266 Tav d agg O Freilich ist hier der personificirte Stern doch eine menschliche Gestalt und sogar die Sonne hat ein menschliches Antlitz

[41]) Untersuchungen, XXVIII, S 348 ff insbes S 351 ff

angeregten Fragen dadurch schon von selbst beantworten. Von einer Darstellung des Himmels ist in den ununrahmten Bildern auf buntem Grunde, wie in den umrahmten Bildern auf weissem Grunde keine Rede. Der Himmel und was mit demselben zusammenhängt ist es gerade, was ihnen fehlt; damit fällt aber für sie eigentlich auch schon die Möglichkeit aller Stimmungen der genannten Art fort. Es bleibt aber freilich eine Mehrzahl antiker Landschaften, sowohl der grossen Prospektenbilder, als der kleinen, eingerahmten Tafeln und Täfelchen, welche den Himmel darstellen. Der Himmel ist auf fast allen diesen Gemälden wolkenlos. In der ganzen kampanischen Wandmalerei sind mir Wolken nur auf ganz wenigen Bildern, wie auf dem Zeusbilde, HELB. 113, auf dem Aphroditenbilde, HELB. 308, und auf dem Iphigeneia-Opferbilde, HELB. 1304, aufgefallen; in einigen anderen Fällen enthält der Himmel wohl Streifen oder Flecken, die man zur Noth für leichte Wolken erklären könnte, die aber wahrscheinlich nur aus dem jetzigen Zustande der Bilder erklärt werden. Ferner enthält die erste der vatikanischen Odysseelandschaften Sturmwolken, die Nichts weniger als natürlich dargestellt sind, wenngleich der ihnen entströmende Regen durch schwache Pinselstriche angedeutet zu sein scheint. Die Sturmgötter müssen doch das meiste an der Wirkung thun. Das kampanische Zeusbild hat dagegen einen Regenbogen aufzuweisen. Sonne, Mond und Sterne kommen in der Wandmalerei meines Wissens niemals am Himmel vor. Nur, dass die Mondsichel gelegentlich über dem Haupte der zum Endymion herabschwebenden Selene erscheint, dann aber nicht der Landschaft, sondern der Person angehört[42]. In ähnlicher Verbindung kommt auch der Stern über dem persönlichen Hesperos vor[43]. Ferner kommen, wie wir oben[44] gesehen haben, in der Vasenmalerei gelegentlich alle Himmelskörper und einige andere Himmelserscheinungen vor. Die Vasenmalerei aber zeigt gerade das Gegentheil von landschaftlicher Anordnung, so dass jene einzelnen Himmelskörper hier gerade nur als Repräsentanten, als Ersatzmittel eines landschaftlich ausgeführten Himmels erscheinen. Auch haben die späten Miniaturen verschiedene Himmelserscheinungen und besonders oft den Sternenhimmel aufzuweisen[45]. Von allen eigentlich landschaftlichen Darstellungen aber ist mir nur eine bekannt, welche einen Stern und die Sonne am Himmel zeigt, nämlich das Sonnenaufgangsmosaik, Guattani[46], und auch dieses kenne ich nicht im Original. Ein anderes Mosaik, nämlich die Thierlandschaft der vatikanischen Bibliothek, weist Wolken auf. Abgesehen von jener einen römischen Odysseelandschaft ist mir aber unter den antiken Wandgemälden keine einzige Landschaft bekannt, welche irgend welche Himmelskörper oder besonderen Himmelserscheinungen darstellte. Insbesondere stellen alle kampanischen Landschaften, die den Himmel überhaupt abbilden, ihn ganz klar und wolkenlos dar. Oft ist er ganz gleichmässig blau, öfter aber, und auf den besseren Bildern fast immer, ist die Naturwahrnehmung reproduzirt, dass der Himmel am Zenith eine dunklere Farbe hat, als am Horizonte und hell und weisslich oder röthlich, je nach der Tageszeit gegen denselben sich senkt. Auch auf sämmtlichen Odyssee-

---

42) HELB., Wdgm., No. 954—957.
43) HELB. 955. Vgl. 959.
44) S. 240 ff.
45) MAI, Homeri Iliados picturae antiquae, tav. 21, 29, 39. Ders., Virgilii pict. ant., tav. 17. Der Sternenhimmel besonders häufig in BARTOLI's gerade in dieser Beziehung unzuverlässigen Stichen.
46) Siehe oben S. 310. Ann. Inst. 1838. Tav. dagg. O.

landschaften ist dies der Fall. Der Himmel erscheint hier am Horizonte weifs, hie und da mit röthlichem Anstrich, dagegen gibt es eine ganze Anzahl kampanischer Landschaften, auf denen der Himmel am Horizonte in verschiedenen, natürlich dem dekorativen Ton des gesammten Bildes entsprechenden, Farbentinten erscheint: bald violett, bald gelb, bald orange, mitunter aber auch förmlich und intensiv roth [47]. Der allmählige Uebergang vom Blau des Zeniths zum hellen Tone des Horizontes ist dabei oft genug vollkommen geschickt gewahrt, wenngleich auch Fälle vorkommen, in denen die beiden Farben scharf abgegrenzt erscheinen [48], so dafs man Zweifel haben könnte, ob nicht vielleicht gar ein Bergzug gemeint sei. So gut übrigens die hellen Töne des Horizontes nach dem dekorativen Gesammton des Bildes sich richten, so gut erscheint auch das, was ich Blau genannt, keineswegs immer intensiv blau, sondern variirt ebenfalls je nach der Gesammtstimmung des Bildes, denn auch auf den Bildern, die keine Naturfarben haben, sondern die Landschaft aus wenigen dekorativen Farben zusammensetzen, läfst sich gelegentlich jene Abtönung des Himmels nach dem Horizonte zu bemerken. Die Farben sind in diesen Fällen gleichwohl oft so geschickt in den Zusammenhang gesetzt, dafs unser Gefühl die Naturfarben nicht vermifst.

Es fragt sich nun, ob wir annehmen dürfen, dafs der Künstler in den Fällen, in denen er dem Himmel eine entschieden abendliche Abtönung gegeben hat, sich wirklich vorgenommen, eine Abendstimmung auszudrücken. Ich glaube die Frage dahin entscheiden zu müssen, dafs der Maler freilich nicht anders, als durch die Naturbeobachtung auf eine derartige Abtönung verfallen konnte, nur Abends oder Morgens aber erscheint der Himmel am Horizonte so entschieden gelb oder roth, wie auf einigen erhaltenen naturfarbigen Landschaftsgemälden. Müssen wir daher auch gewifs annehmen, dafs der Maler sich dessen bewufst gewesen ist, in manchen Fällen seinem Himmel ein abendliches oder ein morgenliches Kolorit zu verleihen, so lehrt der Vergleich doch, dafs es ihm landschaftlich ziemlich gleichgültig gewesen, ob er diese gelbe oder rothe Farbe an den Horizont setzte oder nicht. Das dekorative Bedürfnifs wird auch hier den Ausschlag gegeben haben. Es zeigt sich das besonders darin, dafs das übrige Kolorit des Bildes in solchen Fällen an der landschaftlichen Abendstimmung keinen Theil zu nehmen pflegt, so dafs die Lichter nach wie vor weifs bleiben. Nur einige Fälle sind mir doch bekannt, in denen derartige Abend- oder Morgen-Reflexe auf den Gegenständen des Bildes vorzukommen scheinen. Mir liegt die genaue farbige Kopie einer der kleinen Marinen der Isistempelwand M. N. II, 9 vor. Das Meer ist intensiv blau dargestellt mit weifsen Schaumstreifen sowohl im Vordergrunde, als an den Stellen, wo die Ruder das Wasser berühren. Vorn hebt eine gelbrothe Klippe sich energisch gegen das Meerblau ab. Oben ist der Himmel hellblau, aber entschieden schon mit den goldenen Abendtinten durchflossen, und am Horizonte nimmt er eine entschieden rothgelbe Farbe an, die jedoch an einigen Stellen, an denen Himmel und Horizont ver-

---

[47]) Z. B. M. N. LXIII, 20a. LXVI, 18. XV, 33 = Helb. 1128. XVIII, 14 = H. 1042 und sehr oft. Auch bei der Besprechung der Baumlandschaft, welche das Grab einer griechischen Familie umgab, habe ich oben S. 334, bereits auf das Goldgelb aufmerksam gemacht, mit dem der oben blaue Himmel zu dem hier sehr tiefen Horizonte hinabsenkt.

[48]) Z. B. auf zwei der grofsen Bilder des Peristyls der casa della piccola fontana, auch auf der grofsen heiligen Felsenbaumlandschaft in dem Hause bei XIX, Vic. d. pe... nalliere, Haus mit 2. Eingang von Strad. Stab. rechts.

schwimmen, mehr violett wird. Blendend weiss ragen zwei luftige, feenhafte Säulenpaläste am Horizonte hervor in guter verschwimmender Luftperspektive gegen Meer und Himmel. Die beiden Schiffe voller Bewaffneter sind in rüstiger Fahrt, alle Ruder, eine einzige gestreifte Masse bildend, sind in die Wellen getaucht. Diese Rudermasse ist an dem Schiffe rechts entschieden rothgelb, an dem Schiffe links entschieden hellgelb gefärbt, während an den Schiffen selbst dieser Farbengegensatz umgekehrt angewandt ist. Dieses Spiel rother und gelber Tinten an den Schiffen bei ebenso gefärbtem Himmelshorizonte macht in der That den Eindruck, als hätte der Maler mit Bewusstsein die Abendbeleuchtung durchführen wollen. Freilich passten diese Farben im Meerblau hier vortrefflich zu dem rothen Grunde und der gelben Gliederung der umrahmenden Wand.

Jedenfalls wären derartige Wirkungen Ausnahmen. Aber das soeben geschilderte Bild schon beweist doch, dass die (keineswegs seltene) Beobachtung der Abtönung der Himmelsfarben nach dem Horizonte in Verbindung mit der oft gut gefühlten Luftperspektive, auch in dem Vorrath antiker Landschaftsbilder oft natürlichere Abstufungen des atmosphärischen Kolorits, also doch natürlichere atmosphärische »Stimmungen« erzeugt, als man selbst nach HELBIG's Ausführungen anzunehmen geneigt wäre.

Freilich sind diese Stimmungen sehr einseitiger Art. Es sind helle, heitere, lustige Stimmungen. Der Duft der Ferne ist oft genug dargestellt, aber ohne die Schwere der Wolken, ohne die Dicke des Nebels. Dass in der That düstere atmosphärische Stimmungen nicht vorkommen, folgt schon aus dem wolkenlosen Himmel, der fast über allen Bildern sich erhebt. Wo, wie auf dem ersten römischen Laistrygonenbilde, Sturmwolken dargestellt sind, da beeinflussen sie die Stimmung des übrigen Bildes nicht weiter. Unter den Wolken erscheint bereits der helle Horizont, die Wolken selbst stehen nur da, weil die epische Erzählung es so erforderte, weil der Uebergang vom Aiolosabenteuer zum Laistrygonenabenteuer das so mit sich brachte. — Düstere Stimmungen könnten freilich auch ohne Wolken durch die Schatten des Abends hervorgerufen werden, und in der That sehen wir nicht nur auf dem römischen Unterweltsbilde das dunkler Werden der Pfade durch ein Dunklerwerden des Himmelsblaues von links nach rechts angedeutet, sondern auch die kampanische Landschaft, welche die Einziehung des hölzernen Pferdes in Troja darstellt, spielt bei Nacht, wenn man das auch besser an der Person mit der Fackel, als an der Stimmung des Bildes erkennt. Allein auch in diesen beiden Fällen — und darauf muss ich das nachdrücklichste Gewicht legen — folgt der Künstler nur der epischen Erzählung: mit jenem »Dunklerwerden« der Pfade, wie oben (S. 328) bemerkt worden ist, einem wörtlichen Ausdruck Homers, mit dem nächtlichen Bilde von Troja ebenfalls dem ausdrücklichen Sinne des Epos. Der Künstler schuf diese Stimmungen nicht aus Freude an nächtlichen Stimmungen, sondern er fand sich mit ihnen ab, so gut er konnte, weil er als treuer Illustrator das für seine Pflicht hielt.[43])

Aus der gleichmässigen Klarheit des dargestellten Himmels folgt ferner, dass besondere Lichtreflexe und verschiedene Beleuchtungen verschiedener Theile des Bildes sich nicht finden können. Doch konnten durch das Ein-

[43]) Ueber Alles was wir von ähnlichen Wirkungen in der hellenistischen Megalographie und Tafelmalerei wissen, vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 210—215. Es ist wichtig, dass gerade die Landschaftsmalerei den geringsten Gebrauch von der offenbar vorhandenen Fähigkeit ähnlicher Darstellungen gemacht hat.

fallen des Lichtes in dunklere Räume ähnliche Effekte erzielt werden. In der ganzen erhaltenen Wandmalerei aber finden sich solche Wirkungen nur zweimal: in Kampanien auf dem Bilde des Kimon und der Pero, auf dem ein Lichtstrahl in das Gefängniss fällt[50]), in Rom auf dem öfters erwähnten Unterweltsbilde der grossen Odysseelandschaften. Der breite Lichtstrahl, der hier durch das mächtige Felsenthor aus der heiteren Welt des Lebens in das düstere Reich der Schatten hineinfällt und die Szene des Widderopfers mit seinem fahlen Scheine beleuchtet, erzeugt die überraschende Wirkung eines Helldunkels, annähernd im Sinne REMBRANDT's. Einerseits aber gehört dieses Bild als einziges erhaltenes Landschaftsbild, welches eine derartige Wirkung veranschaulicht, eben deshalb zu den Ausnahmen, welche die Regel bestätigen, andererseits müssen wir auch hier sagen, dass nur der Sinn des Epos den Künstler auf den Gedanken dieses Effektes gebracht haben wird, was uns nicht hindert, anzuerkennen, dass er mit kühnem Geiste die Anregung aufgegriffen und in seiner Weise eigenartig und fesselnd zum Ausdruck gebracht hat. — Jedenfalls sehen wir in der Regel auf den antiken Landschaften ein ganz gleichmässiges Sonnenlicht über die Gegend ausgegossen, wobei die Sonne immer als ausserhalb des Bildes stehend gedacht werden muss. Besondere Reflexe sind daher auch im Wasser kaum dargestellt. Spiegelungen kommen oft genug vor[51]), dunklere und hellere Partien des Wassers je nach dem Falle von Licht und Schatten sind ebensowenig selten, das Unterweltsbild des Vatikans bietet hiefür abermals ein Beispiel; aber dass ein besonderer Theil des Wassers im Reflex des Sonnenlichtes glänzte, wie das auf modernen Bildern der Wirkung der hinter Wolken hervorbrechenden Sonnenstrahlen so oft abgelauscht ist, kommt nicht vor, und konnte auch kaum vorkommen. Eine annähernd ähnliche Wirkung glaubte ich freilich auf dem dritten vatikanischen Laistrygonenbilde zu erkennen, aber entweder kann diese Wirkung eine zufällige, durch den lädirten Zustand des Bildes hervorgerufene sein, wie in anderen Fällen auch[52]), oder auch dieser Fall würde zu den Ausnahmen gehören, welche die Regel bestätigen.

Mit den mangelnden atmosphärischen Erscheinungen hängt es denn auch zusammen, dass die sturmemporte See nicht dargestellt wird. Die Vasenbilder stellen in ihrer nur andeutenden Weise die Wellenbewegung des Meeres und die Bildung der Wogen deutlich dar, kein Fall der Art aber ist mir in den zahlreichen Meeresdarstellungen der alten Wandmalerei vorgekommen. Weisse Schaumstreifen freilich sind oft genug dargestellt, so auf den Landschaften, welche die Befreiung der Andromeda und der Hesione darstellen, so z. B. auf der genannten hübschen kleinen Marine des Museo nazionale. Aber die Wellenbewegung kommt dadurch doch nur sehr unvollkommen zum Ausdruck. In der Regel ist die Meeresfläche einfach glatt und blau dargestellt. Die Poesie des empörten Meeres war den Alten fremd. Der Sturm auf der See flösste ihnen nur Schrecken ein, oder, wenn sie ihm vom Lande zusahen, ein der Schadenfreude ähnliches Gefühl[53]), poetisch und künstlerisch regte nur das stille Blau anmuthiger Meerbuchten sie an.

Unser Gesammturteil über die Darstellung atmosphärischer Stimmungen in den erhaltenen antiken Landschaftsbildern wird nach allem Gesagten sich

[50]) HELBIG No. 1376.
[51]) Z. B. die Ziege links unten auf dem zweiten Laistrygonenbilde.
[52]) Text zum dritten Laistrygonenbilde in meiner Separat-Publikation.
[53]) WOERMANN, Landschaftl. Natursinn, S. 87.

dahin zusammenfassen lassen, dass die Alten ausnahmsweise alle möglichen, auch die düsteren Erscheinungen mitdarzustellen versucht haben, aber auch nur ausnahmsweise, und diese Ausnahmen hatten fast immer besondere, leicht erkennbare Gründe, vor allen Dingen in der dichterischen Ueberlieferung, welche die Darstellung einer derartigen atmosphärischen Erscheinung oder Stimmung nothwendig zu machen schien, denn diese Ausnahmen beschränken sich eben auf die Hintergründe von Figurenbildern und die eigentlichen mythologischen Landschaften, auch ergriff die aussergewöhnliche Stimmung in solchen Ausnahmefällen wieder nur ausnahmsweise, wie auf dem in jeder Beziehung exzeptionellen vatikanischen Unterweltsbilde, die ganze Landschaft, sonst beschränkte sie sich auch dann noch auf die isolirte Darstellung der Himmelserscheinung. Die bei klarem Himmel täglich wiederkehrenden Erscheinungen fanden wir dagegen oft genug ausgedrückt: selbst das Abendroth oder das Morgenroth und das Verschwimmen der klaren, wenn auch kaum der nebligen Ferne, in zarte und duftige Töne[54]. Doch mussten wir freilich die erzeugte Stimmung auch dann noch in den meisten Fällen für eine dekorative, nicht für eine eigentlich natürlich und durchgeführt landschaftliche halten.

Die Betrachtung der Schriftquellen wird in dieser, wie in den übrigen Beziehungen, unser Urteil über die antike Landschaftsmalerei nicht ändern können. Ueber die Komposition der Bilder geben sie uns überhaupt keinen genügenden Aufschluss. Bei atmosphärischen Wirkungen verweilen dagegen die rhetorischen Gemäldebeschreiber der späteren Zeit mit Vorliebe[55]. Achilles Tatius (I 1, 4) berichtet von einem Gemälde auf dem der Maler die Sonnenstrahlen durch ein Blätterdickicht auf den Rasen fallen liess. Philostratos verweilt öfter bei der Schilderung von Lichtreflexen, wie wir sie übrigens zum Theil schon früher kennen gelernt haben[56]. Auf dem Bilde des Phaethon (I, 11) erscheinen die Gestirne der Nacht, die brennende Erde voll Rauch und Flammen und der leuchtende Strahlenkranz des Sonnenwagenlenkers. Auch die Wirkungen des Mondlichtes, des Fackellichtes, der Abenddämmerung werden gelegentlich geschildert[57], ja an einer anderen, von Helbig angezogenen Stelle[58] verweilt der Rhetor ausdrücklich bei der auf einem Bilde dargestellten Wirkung auseinandergerissener Wolkenmassen. Allein mehr, als was wir aus Monumenten wissen, beweisen alle diese Stellen kaum, denn erstlich kommen alle diese Wirkungen auch bei Philostratos nur auf mythologischen Bildern vor, oder auf Landschaftsbildern, die, wie die Inseln (II, 17) doch auch anderer, vielleicht geographischer Interessen wegen eher erfunden scheinen, als des landschaftlichen Eindrucks wegen, und auch hier begründen die vom Vulkan ausgehenden besonderen Erscheinungen eben keine atmosphärische Stimmung; dass aber in ähnlichen Fällen ähnliche Erscheinungen dargestellt wurden, hat uns auch die Betrachtung der Monumente gezeigt. Die Miniaturen der Codices der Ilias und des Virgil sind in manchen dieser Beziehungen zu Vergleichen mit Philostratos heranzuziehen. Sodann aber

[54] Ein Verschwimmen von Meer und Himmel in ein einziges Blau oder Violett oder Grau kommt doch oft vor. Z. B. M. N. LXI, 6 = unserer Taf. VIII, LXVII 14. LXXX, 10. auch Casa dei Dioscuri, z. B. vorne Prothyron und oft.

[55] Vgl. Helbig, Untersuchungen, S. 351—352. Vgl. auch Brunn, Philostr. Gemälde, S. 230.

[56] Siehe oben S. 227.

[57] I 2, 10. II 29.

[58] Vita Apollon. II, 21.

dürfen wir bei aller Achtung vor den Rhetoren und bei aller unferer Ueberzeugung, dafs fie wirklich vorhandene Gemälde befchrieben haben, doch nicht vergeffen, dafs fie Rhetoren waren. Der Rhetor wurde bei der Befchreibung mancher der erhaltenen Bilder, in denen Flammenwirkungen[59], Fackelglanz[60]) und dgl. nüchtern genug und ohne die Stimmung des Bildes fonderlich zu beeinfluſsen dargeftellt find, ebenfo fchöne Worte machen können, wie Philoftratos es thut, ohne geradezu gegen die Wahrheit zu verftoſsen. Gerade in folchen Fällen erfcheint es natürlich, dafs die Phantafie und die Erinnerung an die Wirklichkeit den Worten einen farbigeren Glanz verleihen, als die Bilder felbft ihn aufzuweifen haben.

Es knüpft fich hier fofort die Frage an, in wie weit wir überhaupt berechtigt wären, in der Landfchaftsmalerei der Alten zwifchen den erhaltenen dekorativen Wandgemälden oder gar Fuſsbodenmofaiken und »kunftmäſsigen Leiftungen« einen Unterfchied vorauszufetzen. Hat es überhaupt eine »kunftmäſsige« Landfchaftsmalerei im Gegenfatze zu der »handwerksmäſsigen« erhaltenen gegeben? Wenn wir die Gemälde von Prima porta dem Ludius felbft zufchreiben und diefelben zwar als die beften unter im Ganzen gleichartigen Gemälden anerkennen, nicht aber in einen Gegenfatz zu allen übrigen bringen wollen, fo glaube ich müffen wir die Frage faft verneinen. Alle unfere älteren Schriftquellen reden in Bezug auf antike Landfchaftsmalereien nur von Dekorationen, theils Bühnen-, theils Wanddekorationen. Zwar habe ich früher bemerkt, dafs die Landfchaftsgemälde des Philoftratos und dafs die Landfchaften unter den nachgeahmten Tafelbildern Kampaniens auf die Exiftenz von mit Landfchaften bemalten Tafeln in der fpäteren Zeit hinzudeuten fcheinen, aber ich habe ebenfalls bereits bemerkt, dafs diefe Tafelmalerei als befonderer Kunftzweig kaum anerkannt gewefen zu fein fcheine, dafs fie vielmehr wahrfcheinlich erft aus jener landfchaftlichen Wanddekoration, vielleicht handwerksmäſsig genug, hervorgegangen fei. Hierfür fpricht in der That der Umftand, dafs unfere Schriftquellen uns keine Tafelmaler nennen, die Landfchaften gemalt, ja dafs Plinius gerade an die Befchreibung der Wanddekorationslandfchaftsmalerei des Ludius fofort mit den Worten anknüpft: »Aber Ruhm haben nur die Tafelmaler gehabt«[61]). Diefe Stelle fcheint mir ganz entfcheidend, zumal jene »antiqui« des Vitruv, welche Landfchaften an die Wand (und doch auch nur an die Wand) gemalt haben, völlig namenlos find. Demetrios, der Topograph, und alle übrigen Skenographen werden daher keine Tafelmaler gewefen fein. Wir haben aber keinen Grund, anzunehmen, dafs Ludius fein Handwerk nicht ebenfogut verftanden habe, als alle feine Vorgänger. Nehmen wir daher an, dafs die Gemälde von Prima porta auf Ludius felbft zurückzuführen find (und mindeftens haben wir keinen Grund zu der Anficht, Ludius habe viel beffer gemalt, als diefe gemalt find) fo folgt daraus, dafs der Gefammtvorrath erhaltener Landfchaftsgemälde uns das künftlerifche Können der Alten auf diefem Gebiete ganz gut, wenigftens unendlich viel beffer veranfchaulicht, als die erhaltenen Figurengemälde die beften Leiftungen der Alten auf diefem Gebiete uns vergegenwärtigen. Der Unterfchied der Ausführung zwifchen den beften und fchlechteften erhaltenen antiken Landfchaften ift aber auch groſs genug: die fchlechteften find rohe Farbenklexe, bei denen man fich

[59] Mai. Homeri Iliados picturae 52, Skamander.
[60] Helbig [illegible] 1326 = M. N. XXIV, 2.
[61] N. H. XXXV, 118.

wundert, daſs ſie überhaupt noch eine erkennbare landſchaftliche Wirkung machen, und nur die beſten, wie die römiſchen Odyſſeelandſchaften und die Gartenmalereien von Primaporta, ſind es natürlich, die ich als ziemlich maſsgebend für die antike Landſchaftsmalerei überhaupt anſehen möchte. Daſs es viel beſſer gemalte Landſchaften im Alterthume überhaupt gegeben habe, erſcheint mir nicht wahrſcheinlich.

Alle bisher beſprochenen Eigenſchaften der erhaltenen antiken Landſchaftsbilder könnten daher wohl geeignet ſein, uns eine Vorſtellung von den Eigenſchaften der antiken Landſchaftsmalerei überhaupt zu geben. HELBIG, der dieſe Eigenſchaften im Ganzen ebenſo aufgefaſst hat, wie ich, ſucht dieſes durch einen nochmaligen Vergleich mit der Poeſie[62]) wahrſcheinlich zu machen, wie auch ich früher Verſuche in dieſer Richtung gemacht habe. Ich faſſe im Ganzen, ſage ich, die Eigenſchaften der antiken Landſchaftsmalerei ebenſo auf, wie HELBIG; ein kleiner Unterſchied beſteht vielleicht nach den obigen Ausführungen darin, daſs ich der Kompoſition in ihr nicht völlig die gleiche Vollendung zugeſtehen kann, wie HELBIG es thut, wogegen ich wenigſtens einige Stimmungsſeiten trotz ihres durchſchnittlich dekorativen Charakters doch naturgetreuer beobachtet zu finden glaube, als es HELBIGS Anſicht zu ſein ſcheint. Vergleichen wir aber im Allgemeinen das Naturgefühl der alten Dichter mit dem der Landſchaftsmaler, ſo werden wir uns nicht ſcheuen, es ausdrücklich auszuſprechen, daſs unſere Kenntniſs von der Stellung der Landſchaft zum Empfindungsleben der alten Völker ſich durch unſere Betrachtung der Malerei zwar erweitert hat, daſs manches neue Licht auf das Naturgefühl der Alten gefallen iſt, daſs aber die Dichter, welche gröſsere Künſtler waren, als die antiken Landſchaftsmaler und die Technik ihrer Kunſt viel vollkommener beherrſchten, als die letzteren die ihre, ein viel innigeres Naturgefühl wiederſpiegeln, als wir es in der Malerei gefunden und bei ihrem dekorativen Charakter zu finden erwarten konnten.

Ehe ich demnach den Geſammteindruck der antiken Landſchaftmalerei im Gegenſatze zur modernen zuſammenfaſſe, muſs ich doch kurz auf einen früher ausführlich behandelten Gegenſtand zurückkommen: auf die Naturperſonifikationen, inſoweit ſie nicht nur neben der Landſchaftsmalerei (denn das iſt ein abgethanes Kapitel[63]), ſondern auch in ihr noch vorkommen, und zwar will ich hier vor allen Dingen nur die auf den erſten Blick auffallende Thatſache hervorheben, daſs Naturperſonifikationen ſo gut wie nur in der erſten Hauptgruppe antiker Landſchaftsmalerei in den Landſchaften mit mythologiſcher Staffage, nicht aber in allen übrigen, die zweite Hauptgruppe ausmachenden Klaſſen ſich gefunden haben. Nur das Moſaik Guattani[64]) macht auch in dieſer Beziehung wieder eine Ausnahme. Ich möchte überhaupt die Frage anregen, die mir um ſo näher liegt, da ich das Original nicht habe ſehen können, ob die Echtheit dieſes Moſaiks oder ſeiner Abbildung wirklich über allen Zweifeln erhaben ſei? Iſt es zweifellos echt, ſo nimmt es mit ſeiner theils realiſtiſch, theils figürlich geſchilderten Sonnenaufgangsſtimmung in der That eine höchſt intereſſante, aber ganz beſondere Stellung unter den erhaltenen Landſchaften ein.

Im Uebrigen brauche ich nicht an die vielen Naturperſonifikationen, welche ſich auf den Landſchaften mit mythologiſcher Staffage befinden, zu erinnern.

[62]) Unterſuchungen, S. 354 ff.
[63]) Siehe oben Kp. III dieſes Abſchnittes.
[64]) Siehe oben, S. 310.

Die inschriftlich beglaubigten Gestalten dieser Art (neben anderen) auf den vatikanischen Odysseelandschaften gerade sind es gewesen, welche die Aufmerksamkeit der Gelehrtenwelt auf dieses Gebiet besonders hingelenkt haben, und auch die übrigen die kampanischen Landschaften haben neben der mythologischen Hauptstaffage in vielen Fällen die ebenfalls mythologische oder im Sinne des Mythus neuerfundene Nebenstaffage von Naturpersonifikationen aufzuweisen. Dagegen kann ich mich in der gesammten übrigen Landschaftsmalerei des Alterthums keines Falles auch nur eines dargestellten Berggottes oder dergleichen entsinnen. Ich kann die Hunderte von Nummern hier natürlich nicht Stück für Stück darauf hin untersuchen. Sollte ich einen Fall der Art übersehen haben, so möge man mich berichtigen, jedenfalls würde es ein Ausnahmefall sein. Der Hirt auf der grossen idyllischen Landschaft, der allgemein für Paris erklärt wird, Helb. 1279, ist von diesem Gesichtspunkte aus doch schon gerade deshalb für Paris zu erklären, weil der Berggott des Ida im Hintergrunde des Berges gelagert ist, und Darstellungen, welche hauptsächlich ein Naturbild durch Personifikationen geben wollen, wie die vielen reizenden Seewesenstücke der kampanischen Wandmalerei, dürfen natürlich nicht als Gegenbeweis angeführt werden, wenn sie einige wenige landschaftliche Zuthaten, wie z. B. einige Meereswellen, aufzuweisen haben. Sie bilden eben eine Klasse von Naturbildern für sich, welche im Gegensatze zu der eigentlichen Landschaftsmalerei auch noch im späten Alterthum neben dieser fortbestand.

Ich darf wenigstens als Regel also die Thatsache hinstellen, dass innerhalb der Landschaftsmalerei des Alterthums Naturpersonifikationen nur angebracht worden sind, wo auch die übrige Staffage eine mythologisch bestimmte war, wogegen die Mehrzahl aller antiken Landschaftsbilder von solchen Gestalten ganz frei gehalten war. Es handelt sich demnach nur darum, eine kurze Erklärung dieser Thatsache zu geben, und diese möchte ich darin sehen, dass der Künstler, wo er sich überhaupt einmal auf das Gebiet des alten überlieferten Mythus, an den kaum noch Jemand im Ernste glaubte, begab, auch die Landschaft im Sinne dieses Mythus zu beleben suchte. Er stellte sich dann eben überhaupt auf den alten überlieferten Standpunkt, zu dem es auch gehörte, sich die Natur in menschliche Gestalten aufzulösen. Auch mochte hinzukommen, dass die mythologischen Landschaften es gerade waren, welche abgelegene, einsame, grossartige Gegenden vorstellten, deren Stimmung der Künstler durch die Einführung von Personifikationen zu erhöhen und zu beleben glaubte, in denen die Phantasie sich aber auch noch am ersten derartige fabelhafte Naturwesen vorstellen konnte. Die übrigen Landschaften dagegen stellten fast immer Landschaften unter dem Einflusse der menschlichen Kultur dar, sie knüpften unmittelbar an die damalige Wirklichkeit an, in der damaligen Wirklichkeit aber hatte noch kein Maler Nymphen oder Berggötter, Leimones, Skopiai oder Aktai gesehen. Es würde ihm als ein Verstoss gegen die künstlerische Idee seiner Bilder vorgekommen sein, trotzdem in Landschaften dieser Art fabelhafte Wesen und Naturgötter anders als in Gestalt von Statuen anzubringen. Mir erscheint dieses Gefühl ein richtiges und nothwendiges. Die Kolossallandschaft mit Polyphem und Galatea (Helb. 1043) macht eben wegen ihrer Vermischung des Vergangenen und des damals Gegenwärtigen, des Mythischen und des Realen einen unmöglichen Eindruck.

Alles in Allem genommen, wird die antike Landschaftsmalerei uns auch noch vom Standpunkte unseres heutigen landschaftlichen Gefühls aus mannig-

fach anregen, interessiren, ergötzen und erfreuen[68]) Die vom Bache umrauschten, vom Baume beschatteten Heiligthume in stillen Felsenthalern werden auch uns in eine friedenvolle, ruhige Stimmung versetzen Das heitere, behagliche Leben, welches in den zahlreichen mit Villen, Tempeln und Städten am lachenden Meeresufer geschmückten Landschaften sich wiederspiegelt, wird auch uns mit heiterem Behagen erfüllen Die grofse märchenhaft gestaltete und marchenhaft beleuchtete Gegend, wie das Unterweltsbild des Vatikans sie uns vorführt, wird auch unsere Phantasie mächtig erregen und mit Bewunderung erfüllen vor der schöpferischen Kraft der Phantasie und der Kühnheit und Klarheit der Darstellungsweise der Alten auch auf dem landschaftlichen Gebiete Bei alledem aber bleibt doch noch ein weiter Abstand auch zwischen den besten der antiken und den besten der modernen Landschaften. Wir haben gesehen, dafs den ersteren sogar einige technische Vorbedingungen selbständiger und vollendeter künstlerischer Gestaltung fehlen, und in der That hatten wir keine Anhaltspunkte, anzunehmen, dafs Künstler ersten Ranges, wirkliche, echte grofse Künstler, sich im Alterthume mit der Landschaftsmalerei beschäftigt haben Sie blieb aller Wahrscheinlichkeit nach ein mehr untergeordneter, dekorativer Kunstzweig, und wenn die Mängel jener technischen Kenntnisse auch auf manchen dieser Darstellungen durch den Gegenstand verdeckt werden oder durch das Gefühl des Künstlers überbrückt zu sein scheinen, so mufsten sie den nach bewufster Vollendung ringenden grofsen Künstlern doch fühlbar genug bleiben, um lieber die ganze Gattung in der Sphäre zu belassen, für die sie reif war und in der sie Anmuthiges und Schönes genug wirken konnte

Es gehörte aber auch ein ganz anderes, wenn nicht intensiveres, so doch anders geartetes Naturgefühl dazu, als die Alten es gehabt, um die Landschaft zum Range der würdigsten und höchsten Kunstwerke emporzuheben. Dafs ich von dem Naturgefühle der Alten nicht gering denke, habe ich wiederholt ausgeführt Ich brauche kaum darauf zurückzukommen. Als in der Zeit nach Alexander dem Grofsen die aus manchen Ursachen veränderte Naturanschauung eine selbständige Landschaftskunst ermöglichte, vertiefte sich das Verhältnifs des Menschen zur Natur damit nicht, es ging nur mehr in die Breite Das plastische Naturgefühl der alten Griechen der nationalen Blüthezeit war der Landschaft nicht günstig, es war einseitig, dafür schufen die Griechen aber gerade aus ihm heraus ihre plastischen Werke, die mustergültig für alle Zeiten geblieben sind Von diesem plastischen Naturgefühl blieb auch der Zeit des späteren Alterthumes noch genug anhaften, um eine wirklich künstlerische Vertiefung des eigentlich landschaftlichen Naturgefühls zu verhindern. War jenes plastische Naturgefühl bis in die tiefsten Tiefen der Natur eingedrungen, so blieb das neue, unmittelbarere landschaftliche Naturgefühl, wie es auch allen übrigen Richtungen der Zeit entsprach, mehr an der Oberfläche haften Schon auf dem Gebiete der Poesie sind selbst die innigsten Aeufserungen des antiken Naturgefühls, so herzlich und ansprechend sie an sich erscheinen mögen, kalt, oberflächlich und nüchtern im Vergleich mit denen der neuen Zeit! Und nicht nur der Unterschied der Zeit ist hier in Betracht zu ziehen, auch der Unterschied des Ortes! Auch in der moder-

[68]) Die nicht landschaftlichen antiquarischen kunsthistorischen Fragen, zu deren Lösung die Betrachtung der in der antiken Landschaftsmalerei dargestellten Gegenstände beitragen mufs, konnten in diesem Zusammenhange nicht erörtert werden. Hier handelt es sich nur um die Landschaft als solche Einige jener Fragen wird es mir vielleicht verstattet sein, an anderen Orten zu behandeln

nen Welt sind es vorzugsweise die nordischen und vorzugsweise die germanischen Völker [66]) und die ebensowenig rein romanischen Franzosen gewesen, welche dem Naturgefühl seine volle Weihe gegeben haben. Das Naturgefühl des heutigen Italieners ist verhältnissmäsig oberflächlich, wie das der Alten.

Die Landschaftsmalerei aber ist die intensivste und die folgerichtigste Aeußerung eines künstlerischen Naturgefühls. Da außerdem jeder Künstler, auch der größeste, in seinen Grundanschauungen doch ein Sohn seiner Zeit und seines Volkes bleibt, so ist es sehr erklärlich, weshalb kein Künstler ersten Ranges im Alterthume sich der Landschaft annahm, und durch eine solche Annahme auch die Erfüllung aller technischen Vorbedingungen mit sicherem Blicke durchsetzte, es ist erklärlich, dass die gesammte Landschaftsmalerei des Alterthums, auch die beste, mehr oder weniger an der Oberfläche haften blieb, ja, da die alte Poesie die technischen Vorbedingungen, die ihr zum Ausdrucke des Weitesten und Tiefsten nöthig sind, vollkommen beherrschte, so ist es natürlich, dass wir, wie schon bemerkt, in ihr immer noch bedeutendere, innigere und tiefere Andeutungen eines landschaftlichen Gefühles finden, als in den bildenden Künsten.

Ein anderes Urteil über die Landschaftsmalerei der Alten zu fällen ist mir unmöglich, es ist mir unmöglich vor allen Dingen im Hinblick auf Alles, was die moderne Kunst seit der Renaissancezeit auf dem Gebiete der Landschaft geleistet hat. Hier sehen wir in der That Künstler ersten Ranges sich der landschaftlichen Natur als eines willkommenen Kunstobjektes bemächtigen. Alle jene technischen Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei hat die Kunst sich Schritt für Schritt im Schweiße ihres Angesichts erobert, als das durch eine Reihe verschiedener Umstände [67]) geweckte moderne Landschaftsgefühl in die Malerei eindrang. Jetzt traten hochgebildete Männer als Landschaftsmaler auf, und es gelang ihnen nicht nur im Geiste der Schöpfungsgeschichte die Formen der Erdrücke und ihrer Pflanzendecke zu reproduzieren, ja gelegentlich organischer und konsequenter durchzubilden, als die von tausend Zufälligkeiten abhängige unbeseelte Natur selbst dies zu thun vermocht, sondern sie verstanden es auch, alle atmosphärischen Erscheinungen in ihren den Anblick der Erdoberfläche scheinbar beseelenden und belebenden Wirkungen zu ergründen und bald mit ungeahnter Großartigkeit und Pracht, bald mit seelenvoller Hingabe und tiefer Innigkeit mit den Umrissen der Bodenbildung und des Pflanzenwuchses in Verbindung zu setzen.

Der moderne Mensch sieht in der landschaftlichen Natur nicht mehr sich selbst in hundertfachen Ebenbildern, sondern er sieht in sich selbst nur einen Theil der großen und ganzen Natur, aus ihr hervorgegangen, um in sie zurückzufließen. Ich will hier keine religiösen Fragen berühren. Jeder hat seine Ueberzeugung, aber wohl darf ich es aussprechen, dass im Sinne einer ganzen Anzahl, (und nicht der mindest gebildeten) modernen Menschen, die Landschaftsmalerei eine religiöse Kunst sein kann und in ihren höchsten Leistungen ist: sei es, dass wir den unsichtbaren Geist Gottes in ihren Schöpfungen sich wiederspiegeln sehen, sei es, dass die Schönheit, die Reinheit und der Frieden, die das ganze All durchdringen, ohne Weiteres die Wirkung von etwas Heiligem, Erhebendem und daher auch ethisch Bindendem auf uns ausüben.

Alle diese Vorbedingungen, die geistigen nicht minder als die technischen, waren der alten Landschaftsmalerei, wenn auch nicht ganz fremd, so doch

66) Vgl. oben S. 10.
67) Vgl. BURCKHARDT, Kultur der Renaissance, 2. Aufl., S. 232—241.

nur in halbunbewufster, ahnender Weise eigen. Kein Wunder daher, dafs sie es zu ähnlichen, hohen und tiefen Leistungen, wie die moderne, nicht gebracht hat, kein Wunder, dafs die Landschaft von den Alten, wie im Leben, so auch in der Kunst, nur als angenehme Zugabe angesehen wurde, die sich dekorativ vortrefflich verwerthen liefs und die dekorativ vielleicht anmuthiger verwerthet ist, als in der Neuzeit, deren selbständige, in sich selbst Genüge suchenden künstlerischen Gestaltungen aber im Vergleich zu den besten Leistungen der modernen Landschaftsmalerei immer oberflächlich erscheinen werden

Wir werden jedoch mit einem günstigeren Urteil von der Landschaftsmalerei der Alten scheiden können, wenn wir jetzt zum Schlusse unseren eigenen Standpunkt vergessen und die Leistungen der griechisch-römischen Kulturwelt auf diesem Gebiete mit den früheren, mit denen ihrer Vorgänger in Kunst und Kultur, vergleichen

Von der Landschaft in der Kunst des Orientes hat der ganze erste Abschnitt dieses Buches gehandelt In einem Schlufskapitel habe ich dort die Resultate zusammengefafst, die, abgesehen von der chinesischen und japanischen Kunst, gering genug waren

Was zunächst diese chinesische und japanische Landschaftsmalerei betrifft, so hat man sie oft genug mit der pompejanischen verglichen Der hohe Horizont ihrer Darstellungen, die Freude an einer mit Gebäuden und Staffagefiguren reich belebten Kulturlandschaft, der oft zerstreute Eindruck des Ganzen sind allerdings beiden eigen Im Einzelnen habe ich selbst von chinesirenden Dächern in der kampanischen Landschaftsmalerei geredet Aber die Unterschiede würden bei genauerer Betrachtung doch wohl grofser sein, als die Aehnlichkeiten. Landschaften von der Bedeutung der vatikanischen Odysseelandschaften finden sich in der chinesischen Landschaftsmalerei niemals, eine ähnliche landschaftliche Geschlossenheit ist der letzteren völlig unbekannt, die Verwerthung von Licht- und Schattenwirkungen in auch nur annähernd ähnlicher Weise fehlt ihr Ihr fehlen überhaupt doch wohl bedeutend mehr Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei, als der griechisch-römischen Ich habe früher die chinesischen und japanischen Landschaften als ornamental, ich habe jetzt die griechisch-römischen Landschaften als dekorativ bezeichnet. Diese Unterscheidung dürfte das Richtige treffen, aber diese Unterscheidung weiter durchzuführen und zu begründen wäre unfruchtbar, wenigstens wage ich es nicht, weil ich die chinesisch-japanische Landschaftskunst nicht chronologisch zu gruppiren vermag, und jedenfalls wäre es auch aus dem Grunde unfruchtbar, weil ein Zusammenhang zwischen der chinesisch-japanischen und der griechisch-römischen Kunst überhaupt nicht existirt.

Von allen jenen orientalischen früheren Kunstepochen sind es nur die der westasiatischen Kulturvölker und die der alten Aegypter, welche als Vorgänger der griechisch-römischen Kunst anzusehen sind Es käme also für unseren Zweck nur auf den Nachweis an, dafs die griechisch-römische Kunst der Kunstentwicklung dieser Völker gegenüber als die Erfinderin und in ihrer Art fast als die Vollenderin der Landschaftsmalerei anzusehen ist. Dieses Nachweises im Einzelnen aber bedarf es nach jenen Ausführungen unseres ersten Abschnittes nicht mehr Die ägyptische Kunst vermochte zwar einzelne Gegenstände der Natur charakteristisch und lebendig wiederzugeben, ebenso charakteristisch und lebendig, wie die griechisch-römische Kunst es jemals vermocht, aber mit ihrem auseinanderklappenden und die eine

Hälfte der Gegenſtände auf den Kopf ſtellenden Syſteme zuſammen hängender Darſtellungen fehlten die perſpektiviſchen Vorbedingungen ihr noch in weit höherem Grade, als der römiſchen und kampaniſchen Landſchaftsmalerei; ja, es fehlten auch alle Licht- und Schattenwirkungen; ſo daſs dieſen ägyptiſchen Leiſtungen gegenüber die griechiſch-römiſche Kunſt ſich doch ſo gut wie im Vollbeſitze aller landſchaftlichen Darſtellungsmittel befand. Jenem ägyptiſchen Schematismus gegenüber erſcheint das Gefühl der letzteren als ein richtiges und ausreichendes. Daſſelbe gilt mutatis mutandis von den aſſyriſch-babyloniſchen Landſchaftsdarſtellungen im Vergleich mit denen der Griechen und Römer, und überdies haben weder die Aegypter noch die Aſſyrer, ſcheint es, landſchaftliche Gegenſtände ihrer ſelbſt willen in der Malerei und im Relief reproduzirt. Ihre ganze Malerei war gar nicht darnach angethan: ſie lag in den Windeln im Vergleich zu den Fortſchritten, die die Malerei im ſpezifiſch maleriſchen Sinne ſeit der Erfindung der Skenographie und der Skiagraphie in Griechenland gemacht. Skenographie und Skiagraphie waren in der That die nothwendigen Vorſtufen der Landſchaftsmalerei überhaupt. Erſt ſeit ihrer Erfindung konnten bei ſonſt günſtigen Verhältniſſen die erſten Verſuche in der Landſchaftsmalerei gemacht werden. Daſs die durch die Erfindungen des Agatharchos und des Apollodoros begründeten Kenntniſſe und die durch ſie eingeleitete maleriſche Gefühlsweiſe nicht ausgereicht hatten, einer Landſchaftsmalerei, die dieſen Namen verdiente, als Grundlage zu dienen, iſt nie behauptet worden, nur daſs ſie ausreichten, eine vollendete Landſchaftsmalerei im modernen Sinne des Wortes zu begründen, iſt beſtritten worden. In der That, als das Naturgefühl ſelbſtändig geworden war, führten jene maleriſchen Prinzipien in der helleniſtiſchen Welt zu einer Landſchaftsmalerei, und dieſe Landſchaftsmalerei, die in ihren ſchönſten Leiſtungen uns heute noch lebhaft anſpricht, war gegenüber den orientaliſchen Verſuchen ein unerhörter Fortſchritt. Die Griechen haben ſie völlig ſo weit ausgebildet, als die techniſchen und geiſtigen Bedingungen dazu vorhanden waren, ſie haben ſich in dieſem Fache ſo gut als Bahnbrecher gezeigt, als auf allen anderen Gebieten der Kunſt, und was wir auch vom Standpunkt der vollendeten modernen Malerei an den griechiſch-römiſchen Landſchaften noch vermiſſen mögen (in vielen Fällen iſt es wenig genug), in der geſammten alten Kunſt bedeutete dieſe griechiſch-römiſche Landſchaftsmalerei die Offenbarung einer neuen Kunſtwelt.

Ja, auch dieſe Kunſtoffenbarung des Alterthums wurde vergeſſen, wie die übrigen alle, und es iſt nicht zu viel geſagt, wenn ich mit der Bemerkung ſchlieſse, daſs es nach der Entſtehung der vatikaniſchen Odyſſeelandſchaften und der Gartenmalerei von Prima porta und vielleicht noch einiger weniger anderen Werke der Art an 1500 Jahre gedauert hat, bis die Kunſt im Stande geweſen, ihnen auch nur annähernd gleichſtehende Wirkungen in der Darſtellung landſchaftlicher Gegenſtände zu erzielen. Dieſe Erwägungen ſichern der griechiſch-römiſchen Landſchaftsmalerei für alle Zeiten die ehrenvollſte Stellung in der Kunſtgeſchichte.

DRUCKFEHLER.

S. 2, in Anm. 7, Zeile 1,	lies fa	statt	fe
S. 6, Z. 13 v. u.	„ Anthropomorphismus	„	Anthropomoprhismus
S. 9, Z. 9 v. o.	„ Situationen	„	Situatino
S. 89, in Anm. 43,	„ Baumkultus	„	Baumkultur
S. 96, Z. 3 u. 4 v. o.	„ geftaltete	„	geartete
S. 97, Z. 18 v. o.	„ ebenfo	„	ebeo
S. 132, Z. 9 v. o.	„ zweiten	„	erften
S. 132, Z. 18 v. o.	„ Gaderra	„	Gadiva
S. 185, Z. 20 v. u.	„ Ihre	„	Seine
S. 202, Z. 19 v. u.	„ ,	„	
S. 203, Z. 12 v. u.	„ lofe	„	lofes
S. 256, Z. 10 v. u.	„ Ludovisi	„	Ludovici
S. 272, Z. 15 v. o.	„ figürlichen	„	figürlicher
S. 298, Z. 15 v. u.	„ Mufeum	„	Mufeums
S. 309, Z. 4 v. o.	„ Hadrians	„	Hadrian
S. 320, Z. 6 v. u.	„ Anhang	„	Anfang
S. 359, in Anm. 37	„ Euanchia	„	Eunoschia
S. 386, Z. 1 v. o.	„ nur	„	uns



NACHTRÄGLICHES.

Zu S. 35 ff. Chinesische und japanische Landschaftsmalerei. Einige Monate nach der Vollendung des Drucks dieses Kapitels hatte ich Gelegenheit, die reichen Schätze der holländischen chinesisch-japanischen Museen im Haag und in Leyden zu studiren. Hätte ich diese Gelegenheit früher gehabt, so würde ich meine Beispiele lieber aus ihnen, als aus der Dresdener Vasensammlung gewählt haben. Das Resultat des Kapitels würde dadurch jedoch nicht verändert worden sein. In der That werden in jenen Museen ganze Reihen förmlicher, theils auf Zeug, theils auf Papier gemalter Gemälde aufbewahrt, die doch nicht nur Unterrichtszwecken gedient haben werden (S. 36), sondern freie künstlerische Erfindungen zu sein scheinen. Die japanischen Darstellungen sind besonders zahlreich vertreten. Es finden sich Landschaftsgemälde aller denkbaren Gattungen unter ihnen: einige derselben, welche Hafenanlagen, in's Wasser hinausgebaute Dämme und dergleichen darstellen, erinnern an ähnliche pompejanische Bilder; andere, welche verschiedene Jahreszeiten vorstellen, völlig ausgebildete, dicht in Schnee gehüllte Winterlandschaften, Frühlingslandschaften, die heitere Gesellschaften unter üppig blühenden Bäumen versammeln u. s. w., tragen ein sehr originell japanisches Gepräge. Auch phänomenale Naturerscheinungen, wie das Nordlicht, welches eine Winterlandschaft beleuchtet, sind mit Vorliebe dargestellt. Daneben spielen die kleinen Vordergrund-Naturbilder, derer ich im Texte gedacht, auch hier eine große Rolle. Auch japanische Albums mit Landschaftsgemälden befinden sich in diesen Museen. Mein S. 44 über diese ausgesprochenes Urteil habe ich durch dieselben bestätigt gefunden.

Zu S. 139, Anm. 44. Das Werk von H. HEYDEMANN, die antiken Marmor-Bildwerke zu Athen, Berlin 1874, konnte ich erst bei der Korrektur der zweiten Hälfte dieses Buches zitiren.

Zu S. 148, Z. 19 v. o. Der Landstrich wird zwar auch Paralos genannt, aber gerade dann ist das Wort weiblich. Es heisst ἡ παραλος, sc. γῆ.

Zu S. 255, Z. 18, 19, 20 v. o. Als ich Dieses schrieb, war es mir noch nicht völlig bewusst geworden, was ich später (S. 327 u. 329) ausdrücklich hervorgehoben, dass nämlich die drei Aktai auf dem hier besprochenen Bilde schwerlich zu der Laistrygonenszene in Beziehung gesetzt werden können, weil sie vielmehr zum folgenden (Kirke-) Bilde hinüberleiten.

Zu S. 256, Z. 8 u. 9 v. u. Ich höre, dass die Villa Ludovisi neuerdings dem Publikum zu bestimmten Zeiten wieder geöffnet ist.

Zu S. 285. Ueber die dekorative Stimmung der antiken Wandgemälde im Verhältnifs zu den Wandflächen, denen fie angehören, hat zuerft HETTNER gehandelt: Vorfchule zur bildenden Kunft der Alten, S. 307 ff., S. 324 ff. Man vergleiche auch HELBIG, Unterfuchungen über die kampanifche Wandmalerei, p. 339 ff.

Zu S. 296 ff. Man vergleiche in Beziehung auf Relief-Landfchaften noch HELBIG, Unterfuchungen etc., S. 360 f., Anm. 7.

Zu S. 407 ff. Ueber vermeintliche Wolken u. f. w. auf einer kampanifchen Landfchaft vergleiche man meine Erklärung zu unferer Tafel VI.

ERKLARUNG DER TAFELN.

I Aus einer Darstellung zu Tel-el-Amarna, nach Prisse d'Avennes Man sehe die Beschreibung in unserem Texte S. 32.

II Japanesische Landschaft von einem Theebrett. Man vergleiche S 43 Bisher unpublizirt

III Aus einem Relief von Khorsabad, nach Botta et Flandin, Monument de Ninivé, pl 114 Besprochen in unserem Texte S 70

IV Eine Tafel, welche die mangelhafte Perspektive der alten kampanischen Wandgemalde illustriren soll Eine Landschaft des Museums von Neapel (Comp LXI Nr 20a = Pitt. d'Erc. II, Tfl LI, S. 277 oben) ist links so dargestellt, wie sie wirklich gezeichnet ist, mit Angabe des augenfälligsten Augenpunktes, rechts aber ist sie so dargestellt, wie ihre Perspektive bei konsequenter Beibehaltung dieses Augenpunktes hätte gezeichnet werden mussen Die Zeichnung ist von H. C Krohn in Weimar nach dem Original gemacht unter Weglassung einiger für den vorliegenden Zweck unwesentlicher Details Durchmesser des Originals 0,225 M Vgl Text S 394, 403

V Landschaft aus Pompeji, Strada degli augustali, Haus mit dem sechsten Eingange von Strada Stabiana rechts, sog Domus D Caprasi Primi, Atrium Die Landschaft sitzt unumrahmt auf rothem Grunde Hinter einem kleinem Hause oder Heiligthume ragt ein charakteristisch gezeichneter Pinienbaum mit braunem Stamme und grüner Krone empor, hinter dem Pinienbaume erhebt sich ein steiler isolirter Felsen Vor dem Gebäude steht ein Altar, weiter vorn fliesst ein Fluss vorüber, der jedoch nur durch den hier unbemalt zum Vorschein kommenden rothen Wandgrund dargestellt, aber durch die landliche Brücke, die das obere Ufer mit dem ganz vorn befindlichen Uferstreifen verbindet, zur Genüge charakterisirt ist Von den vier Staffagefiguren schreitet hinten ein Wanderer mit dem Stabe einen steilen Bergpfad hinan, vor dem Altar steht ein Opfernder, vorn am diesseitigen Ufer sind zwei sehr undeutliche Figuren dargestellt der zur Linken ist vielleicht ein Fischer, der fast ganz unsichtbar gewordene zur Rechten scheint im Begriff, über den Brückensteg zu gehen. Grofseste Hohe dieses Bildes 0,29 M, grofseste Breite 0,20 M Vgl unsern Text S 359, 368, 404 Bisher unpublizirt Nach einer farbigen Kopie von H C Krohn

VI Landschaft aus Pompeji, Vicolo del panattiere, Haus mit erstem Eingang links von Strada stabiana, sog Domus M Gavi Rufi, tablinum Die Landschaft sitzt in Naturfarben, umrahmt, in gelbem Wandgrund Es ist eine vortreffliche, idyllische Ansicht einer Villa, vielleicht auch einer industriellen Anlage, die unter hohen Bäumen, am Fusse eines steilansteigenden Felsengebirges liegt. Ein schäumender Gebirgsbach theilt sich hinter dem

Gebäude in zwei Arme, deren einer durch einen Thorweg des Gebäudes unter diesem hindurch geleitet ist, während der andere rechts aus fiel-artigen Mündungen sich in Wasserfällen herabstürzt, um sich vorn mit dem anderen Arme wieder zu vereinigen. Auf der Halbinsel vorn rechts scheint eine Statue hinter den Säulen eines kleinen Tempels sichtbar zu werden, vor dem verschiedene Staffagefiguren mit einem Hunde gruppirt sind, während auf dem Wege jenseits des Flusses ein Treiber seinen mit einem Sacke beladenen Esel anruft, Wanderer ihres Weges ziehen, andere im Gespräch begriffen dazustehen scheinen, und an einer Mauer des Gebäudes die in ländlichen Darstellungen dieser Art überaus häufige Priap-Herme angelehnt ist. Unsere Nachbildung ist nach einer farbigen Kopie des Weimarer Malers H. C. Krohn gemacht. Mein Freund, der Maler H. Krüger in Düsseldorf, hat einige Monate, nachdem Krohn und ich das Bild gesehen, dasselbe ebenfalls kopirt und an der Stelle des Gebüsches zur Rechten ein Wolkengrau gesehen und gezeichnet, aus dem ein Sonnenball hervorblickt. Da meine sehr sorgfältige farbige Kopie von Krohn nichts der Art zeigt, wir auch in Pompeji selbst nichts der Art gesehen haben, da endlich ein derartiges Motiv jedenfalls einzig in der pompejanischen Wandmalerei dastehen und ihrem Geiste widersprechen würde, so müssen wir annehmen, wenn H. Krüger sich nicht ganz geirrt hat, dafs irgend einer der vielen Maler, die in Pompeji zu studiren pflegen, sich einen schlechten Scherz mit dem Bilde erlaubt hat. Höhe des Bildes 0,41 M., Breite 0,375 M. Vergleiche Text S. 356, 374. Bisher unpublizirt.

VII. Landschaft des Museo nazionale zu Neapel, Comp. LXVI, No. 10. Ich vermag die Provenienz dieser bisher unpublizirten sehr schönen Landschaft nicht anzugeben. Ihre Breite beträgt 0,23 M., ihre Höhe 0,215 M. innerhalb des Rahmens, der sie umschliefst. Gebirge und Wald im Hintergrunde, im Mittelgrunde rechts eine tiefergelegene Weide mit Rindern, links auf etwas höherem Terrain verschiedene Gebäude, von denen man einen von Zypressen beschatteten Tempel und ein von einem Baume durchwachsenes offenes Sacellum zu unterscheiden glaubt, im Vordergrunde links ein Wasser, über das eine Brücke führt, auf welcher ein Mann mit einem Stecken und eine Ziege sich begegnen, ferner vorn in der Mitte eine kleine Felsenerhöhung, auf welcher eine Hermenstatue sich erhebt, weiter rechts aber ein Hirte und ein zum Wasser hinabsteigendes Rind. Alles dieses vereinigt sich, in frischen, tiefen, natürlichen Farbentönen gemalt, zu einem anziehenden Bilde ländlich idyllischer, doch keineswegs menschenleerer Abgeschiedenheit. Die Reproduktion auch dieses, wie der folgenden Bilder, ist nach farbigen Kopien des Malers H. C. Krohn gemacht. Vergleiche Text S. 359, 368, 371.

VIII. Landschaft des Museo nazionale zu Neapel, Comp. LXI, No. 6. Breite 0,40 M., Höhe 0,085 M. Es ist eine Flufsgegend mit Inseln, die hier dargestellt ist. Auf den durch Brücken verbundenen Inseln stehen Gebäude, die theils vielleicht als Tempel, theils als Villen mit Säulengängen, theils als Fischerhütten zu bezeichnen wären. Fischerbote sind im Wasser dargestellt und ganz vorn links steht unter überhangendem Felsen ebenfalls ein angelnder Fischer mit einem Hut. Der Hintergrund verschwimmt. Dies Bild ist in ganz wenigen dekorativen Farbentönen flüchtig, aber energisch, hingeworfen. Himmel und Wasser grün, alles Uebrige braun im Schatten, gelb und weifs im Lichte. Vergleiche Text S. 377, 399, 411. Bisher unpublizirt.

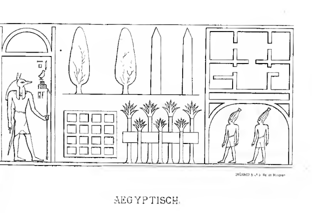
IX. Landschaft aus Pompeji, in einer noch nicht lange ausgegrabenen Strafse hinter dem Venustempel, Regio VII, Ins. XV, No. 3, Zimmer links vom Prothyron. Lebhafte Naturfarben, umrahmt auf weifsem Grunde. Ein von Säulenhallen, hinter denen Zypressen und andere Bäume hervorragen, umschlossenes, links von einem runden Thurme, neben dem ein Haus steht, flankirtes Hafenbassin, auf dessen glattem blauen Wasser ein Schiff mit vollgeschwelltem Segel daherfährt, während ganz vorn am schmalen Uferstreifen verschiedene Staffagefiguren flüchtig angedeutet sind. Grofseste Breite 0,44 M., gröfseste Höhe 0,18 M. Bisher unpublizirt. Vergleiche Text S. 376, 386, Anm. 15.

X. Grofses Stück einer Gartenlandschaft, das im Museo nazionale zu Neapel, Comp. XIII, No. 39, aufbewahrt wird. Ein Stacket mit einer nischenartigen Einbiegung, in welcher der Stamm eines grofsen Baumes, geschmückt mit einer Maskentafel, sichtbar wird, ein Pfau rechts auf diesem Stacket, hinter demselben aber ein Dickicht von Bäumen und Sträuchern, vor dem links auf jener Tafel ein anderer Vogel sitzt, alles dieses zeigt, dafs wir ein Fragment einer jener grofsen Gartenlandschaften vor uns haben, wie sie am schönsten in Prima Porta bei Rom, vielfach aber auch in Pompeji erhalten sind. Höhe dieses Stückes 1,76 M., Breite 1,07 M. Bisher unpublizirt. Vergleiche Text S. 330 ff. und S. 375, Anm. 83.

ALPHABETISCHES REGISTER.

Die Zahlen weisen auf die Seiten hin.





AEGYPTISCH.

[illegible] & Cº [illegible] München

JAPANESISCH

Taf II



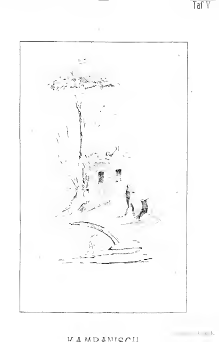
ASSYRISCH.



Taf. IV

KAMPANISCH





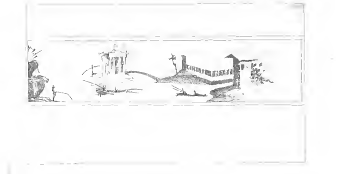
KAMPANISCH



KAMPANISCH



KAMPANISCH



KAMPANISCH

KAMPANISCH



KAMPANISCH





